Wort- und Gestaltungskunst bei I. B. Priestley

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Gerda zur Megede

aus Greifswald i. Po.

Marburg 1938

Dissertationsdruckerei F. W. Kalbfleisch, Gelnhausen

Als Dissertation angenommen am 9. 11. 1937.

Berichterstatter: Professor Dr. D e u t s c h b e i n

Tag der mündlichen Prüfung: 10. 11. 1937.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Dekanat: Professor Dr. phil. T a e g e r.

INHALTS-ÜBERSICHT.

	Seite
Vorwort: Ziel und Begrenzung der vorliegenden Untersuchung	4
Einführung: Einordnung Priestley's in seine Zeit . .	5
I. Kapitel: Der Satz und das Wort	7
1.) Satzbau und Rhythmus	7
2.) Das Wort	14
II. Kapitel: Besondere Tendenzen der künstlerischen Darstellung	35
1.) Konstruktive Darstellungsweisen . . .	35
2.) Bildliche Darstellungsweisen	47
3.) Impressionistische Unbestimmtheiten . . .	57
III. Kapitel: Interpretation einzelner typischer „Gestaltungen"	61
1.) Gestaltung der Straße „Angel Pavement" in Art einer gedanklichen Analyse	61
2.) Vergleichende Interpretation des Hafenbildes in A. P.	62
3.) Die Gestalt Golspie's in A. P.	67
Schlußbetrachtung: Zusammenfassung und Ausblick .	73

Vorwort.

Bei vorliegender Stiluntersuchung handelt es sich um die durch Max Deutschbein entwickelte, auf Wilhelm v. Humboldt zurückweisende Methode. Sie folgt Grundsätzen, wie wir sie bei Ingeborg Badenhausen[1]) näher umrissen und in dem Satz verdichtet finden: „Das Ziel der Literaturwissenschaft — das Verständnis der Dichterpersönlichkeit — soll erreicht werden auf dem Wege der Sprachbetrachtung". Da diese Aufgabe natürlich ein Totalbild der Sprache eines Autors verlangt, stößt sie bei Priestley auf besonders große Schwierigkeiten. Denn seine Sprache ist weniger durch ungewöhnliche Eigentümlichkeiten als durch die große Vielseitigkeit und außerordentlich wirkungsvolle Anwendung altbekannter Mittel charakterisiert. Es würde daher nur zu Verwirrung führen, wenn wir auf alle Mittel gleichmäßig eingingen, oder aber zu Dilettantismus, wollten wir sie nur oberflächlich betrachten, um sie meistern zu können. So wird die Absicht verfolgt, bei einem die Mannigfaltigkeit der Mittel streifenden Überblick über die Sprache Priestley's deren besonderen Feinheiten und Reizen nachzuspüren. In den ersten beiden Kapiteln unserer Arbeit sollen die einzelnen Mittel entsprechend ihrer Bedeutsamkeit mehr oder weniger eingehend besprochen werden, während wir versuchen wollen, mit den Interpretationen des dritten Kapitels das eigentlich Wesentliche, die in der eigenartigen Verbindung von Einzelzügen bestehende Gesamtschau der Sprache zu geben. Die in der Schlußbetrachtung zusammengefaßten Ergebnisse unserer Untersuchung aber werden der Würdigung der Dichterpersönlichkeit dienen.

Im Mittelpunkt unserer Arbeit stehen Priestley's Romane, vor allem A. P. und G. C. als die hervorragendsten unter ihnen; doch wird gelegentlich auch auf seine beschreibenden und kritischen Schriften, besonders die E. J. zurückgegriffen.

---

[1]) I. Badenhausen: Die Sprache Virginia Woolfs, S. 3.

Einführung.

Im Gegensatz zur modernen Bewußtseinskunst, zu James Joyce und Virginia Woolf[1]) als deren typischste Vertreter, gehört I. B. Priestley wie I. Galsworthy, H. G. Wells, H. Walpole usw., die Mehrzahl der zeitgenössischen Autoren, der Dingkunst an: Dort wird in extremer Entwicklung versucht, die Welt nicht als eine „Angelegenheit von Subjekt und Objekt", sondern als ein „Rieseln, ein Fließen, ein Kontinuum, einen Bewußtseinsstrom"[2]) anzusehen, hier aber unter Fortsetzung der Tradition danach gestrebt, den Eindrücken der äußeren Vorgänge, der Realitäten des Lebens, Rechnung zu tragen, die Welt vorwiegend in ihrer „kausalen Dinglichkeit"[2]) zu erfassen. In beiden Lagern wird das Leben zwar in seiner überwältigenden Weite und Mannigfaltigkeit erkannt, doch wird es von verschiedenen Seiten betrachtet und vor allem auf andere Weise zur Darstellung gebracht. So ist für Joyce Stil „Klingen der Dinge von innen heraus, in einer Sprache, die ihnen allein angemessen ist"[3]). Die Sprache ist bei ihm nicht mehr Mittel, sondern das Material selbst, aus dem er formt; sie „erzählt nicht mehr, sondern sie ist lebendig geworden"[4]). Weil das Wesen der Dinge Mannigfaltigkeit sei, so könne auch ihr adäquater Ausdruck — meint Joyce — nur durch einen sich dauernd wandelnden Stil erreicht werden. Das Ergebnis jedoch: alles fließt, schwankt, zerrinnt. Joyce hat „die ganze moderne Kultur in sich aufgenommen, ist ein Mensch von weltweiten Perspektiven, der aber durch seine Weite zu keiner Einheit gelangen kann"[5]). Zwar führt Virginia Woolfs „Sinn für formale Gliederung"[6]) zu strafferer Geschlossenheit, doch drückt sich auch ihr Unendlichkeitsahnen in einem dunklen, nur schwer faßbaren Stil aus, der höchste Ansprüche an den Leser stellt und nur von wenigen verstanden wird.

Priestley löst dagegen das Stilproblem von nahezu entgegengesetzter Seite. Seine Sprache erzählt, er ist der geborene Erzähler. Bei ihm gibt es keine Entfabelung. Auch arbeitet er nicht wie jene Künstler mit Wortentkörperung, Satzverbiegung und übermäßiger Beschwerung: Sinnverdunklung, die bis zu Sinnentleerung führt, sondern trotz der Mannigfaltigkeit auch seiner Mittel mit schlichtester Einfachheit und Klarheit. Stil, im literarischen Sinn des Wortes, hat für ihn eine dreifache Funktion:

---

[1]) Auch Dorothy Richardson wäre an erster Stelle zu nennen.
[2]) B. Fehr: Die engl. Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit.
[3]) R. Hentze: Die protëische Wandlung im „Ulysses" von James Joyce.
[4]) dto. S. 61.
[5]) dto.
[6]) I. Badenhausen: Die Sprache Virginia Woolfs, S. 22.

„It expresses the thought by a logical arrangement of symbols; it contrives to intensify emotion by its undertones and overtones, suggestion and association of all kinds; and further it gives pleasure of itself merely as an arrangement, a pattern, a decoration" [7]).

Doch bleibt die kühle Distanzierung, die als Charakteristikum der durchschnittlichen modernen Erzählkunst auch bei ihm meist den Eindruck erweckt, als sei der Autor zwar allgegenwärtig, aber persönlich völlig unbeteiligt an den Geschehnissen seines Romans[8]), nicht immer aufrechterhalten. Es kommt bei ihm vielmehr gelegentlich sowohl zu einem stärkeren Hervortreten des Subjekts (des Autors), wie auch zu einer Überbetonung des Objekts (des Stoffes). P r i e s t l e y begann seine Laufbahn als Kritiker und Essayist, und so wird es sein k r i t i s c h b e o b a c h t e n d e s Interesse an dem Stoff sein, das ihn im ersten Fall des öfteren zu p e r s ö n l i c h e r E i n m i s c h u n g verleitet. Handelt es sich hier um ein verstärktes v e r s t a n d e s m ä ß i g e s Anteilnehmen des Autors an seinem Werk, so ist dieses im zweiten Fall dagegen rein g e f ü h l s m ä ß i g. Hier ist es die leidenschaftlich gesteigerte k ü n s t l e r i s c h e S c h a u, die ihn umgekehrt veranlaßt, nunmehr seine Persönlichkeit gänzlich zurückzustellen und so viel wie möglich in seinem Stoff aufzugehen. Das führt zu „Gestaltungen"[9]) im wahrsten Sinne des Wortes, zu rhythmisch wiederkehrenden Höhepunkten der Romane, bei denen Dinge und Ereignisse nun nicht mehr rein episch beschrieben, sondern in ihrer Anschaulichkeit derart gesteigert werden, daß sie tatsächlich Gestalt annehmen; sie werden vom Leser daher auch nicht mehr lediglich passiv als noch so farbenkräftiges Bild aufgenommen, sondern von ihm selbst mit allen Sinnen e r l e b t.

Also auch P r i e s t l e y kennt den Stilwandel, der sich jedoch bei ihm dadurch auszeichnet, daß er stets innerhalb der Grenzen des Verständlichen bleibt: Von einem ziemlich gleichartig dahinfließenden allgemeinen Bericht, der größtenteils neutral, seltener subjektiv gefärbt ist, heben sich einzelne „Gestaltungen" ab, die durch besonders feine Anpassung entsprechender Mittel an die augenblickliche Situation gekennzeichnet sind. Es kann hierbei eine solche Häufung korrespondierender Mittel auftreten, daß Scenen von höchster dramatischer Wirkung entstehen. Wahl und Verwendungsweise der Mittel sind aber stets derart, daß sie nicht zu Verdunkelung, sondern im Gegenteil zu illusionskräftigster Anschaulichkeit führen.

Ob und wieweit es auch P r i e s t l e y auf diese Weise gelingt, neben dem Dinglichen seelischen Strömungen und sinnlich nicht direkt faßbaren Hintergründen des Lebens gerecht zu werden, soll im Verlauf dieser Arbeit zutage treten.

---

[7]) I. B. P r i e s t l e y: Figures in Modern Literature, P. 21.
[8]) Vgl. hierzu I. B a d e n h a u s e n, S. 22.
[9]) Vgl. hierzu M. D e u t s c h b e i n: Neuenglische Stil. S. 3. Auch die direkte Rede bedeutet natürlich ein Aufgehen des Autors in seinem Stoff. Er fühlt sich in seine Gestalten bis zu völliger Identifikation mit ihnen ein.

I. Kapitel.

Der Satz und das Wort.

Generell genommen, benutzt der Autor den im Neuenglischen üblichen Prosastil: er plaudert meist zwangslos in colloquial English, ja selbst in der Form des popular speech. Seine Ausdrucksweise ist äußerst konkret und intensiv und abgesehen von seinem Prinzip der Einfachheit und Klarheit vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sich bei nominaler Grundtendenz besonders in den „gestalteten" Teilen seiner Romane impressionistische und expressionistische Züge mischen; seine Sprache ist bald betont emotional, bald stark dynamisch.

1.) Der Bau des Satzes

ist in Übereinstimmung mit der neuenglischen Nationalsprache im allgemeinen attributiv, d. h. es wird einem vorangehenden Vorstellungskern, meist dem Subjekt, eine beliebige Reihe von Erklärungen und Bestimmungen parataktisch angefügt[1]). Koordinierende Konjunktionen sind die Folge, vor allem and und but oder yet[2]). Auch for erscheint vielfach, denn in seinem Drang nach Klarheit liebt Priestley die Betonung der Kausalität. Diese „offene Form des Satzbaus"[3]) ist hervorragend geeignet für künstlerische Darstellung, da die lose aneinandergefügten und nacheinander apperzipierten Einzelzüge von der Fantasie des Lesers leicht, ohne verstandesmäßige Hemmung, zu einem einheitlichen Bilde verschmolzen werden können. Das ist vor allem dann der Fall, wenn nicht syntaktische Freiheiten und die mit dem nominalen Stil verbundene Satzballung — zwei Momente, die das Verständnis äußerst erschweren und somit der Vorstellungsbildung stark entgegen wirken können — bis zum Extrem übertrieben werden[4]). Priestley meidet daher solche Steigerungen peinlichst.

Der durchschnittliche Satz seiner Erzählung ist vielmehr äußerst einfach, durchaus „normal" attributiv gebaut:

„Hebburn is another completely working-class town. It is built on the same mean proletarian scale as Jarrow. It appeared to be even poorer than its neighbour. You felt that there was nothing in the whole place worth a five-pound note. It looked as much like an ordinary town of that size as a dustbin looks like a drawing-room. Here again, idle men — and not

---

[1]) Vgl. M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 158.
dto.: System, S. 48 ff.

[2]) But und yet infolge der später zu besprechenden Neigung Priestley's zur Antithese.

[3]) Vgl. hierzu M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 154.

[4]) Wie bei G. Meredith, J. Joyce usw.

unemployable casual labourers but skilled men — hung about the streets, waiting for Doomsday. Nothing, it seemed, would ever happen here again". (E. J. 322).

„Stanley disappeared, as usual, like a shell from a gun before Mr. Smeeth could possibly change his mind; Miss Matfield contemptuously rattled off her letters (the little ping of the typewriter bell sounding like a repeated ironical exclamation); Turgis talked down the telephone rather gloomily; and Mr. Smeeth made the neatest little figures, sometimes in pencil, sometimes in ink, and opened more and more books on his high desk". (A. P. I, 41/42).

Satzappositionen in Form von Infinitiv-, Partizipial- und Gerundialkonstruktionen, Vergleiche, Parenthesen — sowohl durch Gedankenstriche wie durch Klammern gekennzeichnete —, Relativsätze, adverbiale Bestimmungen, kurz alle diesbezüglichen Möglichkeiten treten als Satzergänzungen auf. Durch äußerst korrekte Interpunktion findet sich alles sauber voneinander getrennt. Nichts ist ineinander geschachtelt; klar und einfach folgt daher eine Beobachtung der andern, ergänzt, bereichert, vertieft die Ausgangsvorstellung, bis sie als Bild von größter Anschaulichkeit in der Fantasie des Lesers aufleuchtet.

Wie schon erwähnt, ist der Satzbau jedoch nur im allgemeinen attributiv. Gelegentlich treten auch andere Satzformen auf und zwar in den verschiedensten Funktionen.

Rein n o m i n a l e Sätze unterbrechen zuweilen längere Schilderungen, um zu variieren:

„It had meant catching a fiendishly early train from Gatford to Birmingham and then getting the express. And this was that early train. T h e m e r e s n a t c h o f s l e e p, t h e s h i v e r i n g w a s h a n d s h a v e i n t h e d a r k n e s s, t h e s c a l d i n g g u l p o f t e a, t h e d a s h t o t h e s t a t i o n t h r o u g h t h e q u e e r d i m s t r e e t s. And here he (Inigo) was. And nobody knew anything about it . . ." (G. C. 529).

Anstatt durch eingehenderes Ausmalen der unbehaglichen Ereignisse des Morgens die Beschreibung noch mehr zu verbreitern, werden kurze, belebend wirkende substantivierte Infinitive eingefügt, die nebenbei den Eindruck erwecken, als klängen nur leise Erinnerungen in dem verschlafenen Hirn Inigos nach.

Oder der rein nominale Satz bildet den dynamischen Abschluß einer ausführlichen Erörterung und stellt durch seine kurze, geballte Form den Ausgleich her für die Weitschweifigkeit des vorausgehenden Satzes:

„Very soon the city itself would be standing over until Monday: the crowds of brokers and cashiers and clerks and typists and hawkers would have vanished from its pavements, the bars would be forlorn, the teashops nearly empty or closed; its trams and buses, no longer . . ." usw. usw. bis zum energischen Schlußstrich: „U n t i l — w i t h a c l a t t e r, a c l a n g, a s u d d e n r a w a w a k e n i n g — M o n d a y". (A. P. I, 164).

In folgender Verwendung wird ein ironisch-humoristischer Effekt erzielt: „. . . . he (Mr. Droke) had a horrible trick of coming quite close and punctuating his jerky statements with vigorous upwards nudges of his

elbow. ‚It's a good theatre', he would say. 'Isn't better round here, go where you like'. Nudge. 'Been some famous actors there, they tell me. I don't know, 'cos I wasn't here then, I wasn't'. Nudge. 'Had a shop in Liverpool then. Sold it and came back here. Got a shop here now'. Another nudge. Miss Trant in retreat and Mr. Droke in close pursuit, ready for the next nudge." usw. (G. C. 411).

Diese Scene erweckt fast den Eindruck, als wäre sie einem Lustspiel entnommen. Die gedrungenen nominalen Zwischensätze wirken wie Bühnenanweisungen.

Vielfach äußert sich auch die erlebte Rede in nominalem Stil:

(Turgis in A. P. glaubt, in einem Anfall von Eifersucht Lena Golspie ermordet zu haben. Halb betäubt vor Schreck suchen seine Augen Halt an einer Zigarettenschachtel). „He had had some cigarettes from that box; they were very good; they were foreign cigarettes; Turkish, of course, but not sold in England; foreign words just above the picture of the Turkish woman, foreign words. Very slowly his eyes left the box and returned to the figure on the floor. Lena. Not a movement. No, that wasn't Lena any more; that was a body. You couldn't lie there like that unless you were dead. Lena was dead". (A. P. II, 188).

Die mit kurzen verbalen Sätzen (in denen jedoch charakteristischerweise nur Hilfsverben oder ziemlich farblose Verben auftreten, so daß auch hier nur die nominalen Elemente wirken) sich abwechselnden nominalen Fetzen geben die Zerrissenheit und das wilde Auf und Ab in Turgis' Seele lebensnah wieder. Der einfache, aber inhaltsschwere Satz „Lena was dead" ist auf diese Weise aufgelöst in eine Reihe von Assoziationen, von denen jede ein winziges, widerstrebendes Schrittchen näher an diese schreckliche Konstatierung heranführt: Cigarettes — foreign — Turkish — woman — figure on the floor — Lena — Not a movement — dead = Lena was dead.

In anderen Fällen geben rein nominale Sätze eine bestimmte Atmosphäre wieder:

Mr. Oakroyd besucht seine Frau im Krankenhaus. Seine Eindrücke werden geschildert). „All the women were in bed and they all seemed to have something blue on; some were old, some very young; some asleep, some staring fiercely; and there were strange things, pulley arrangements, on some of the beds; and one or two were completely surrounded by screens. No moaning and groaning; not a sound; it was all as quiet as a waxwork show; all tidied and polished and still; very queer, frightening". (G. C. 626).

Durch die Knappheit der Sprache wird die bedrückende Unheimlichkeit der Situation erfaßt. Mr. Oakroyd wagt kaum zu atmen, geschweige denn zu sprechen. Er fühlt: Jedes Wort ist hier zu viel.

Die stärkste Wirkung wird jedoch in erregten Scenen erzielt:

„In less than a minute they were waiting for the signal to begin. (Ein Konzert soll anfangen).

House lights out and footlights up. Applause already. Then — one, two, three, and off they went. Rumty-dee-tidee-dee, Rumty-dee-tidee". (G. C. 332).

Wieder ist es die Gedrängtheit nominaler Formen, die sowohl die hochgradige Gespanntheit der Situation wie auch die Schlagartigkeit, mit der die sie auflösenden Handlungen einsetzen, charakterisiert.

Auch an Sätzen von betonterem p r ä d i k a t i v e n Bau fehlt es nicht. Wenn auch keine hochkomplizierten subordinierten Satzgefüge auftreten, so können doch mehrere koordinierte und oft gut ausbalancierte Satzelemente zu einer Gruppe zusammengefaßt sein. Sie werden gern in bewegten Scenen verwandt, in denen weniger die Dynamik als der Wechsel in der Bewegung oder Handlung betont werden soll. Naturgemäß finden die Aktionsarten in diesem Zusammenhang vielfach reiche Anwendung. (Vgl. hierzu S. 19 ff.).

So finden wir den prädikativen Satz beispielsweise gern verwandt zur Charakterisierung oberflächlicher oder stark erotischer Frauen in Flirt- oder Liebesscenen. Das biegsame finite Verb ist hier geeigneter als eine nominale Ausdrucksweise, die oft sprunghafte Lebhaftigkeit und das tändelnde Hingegebensein an die Situation zu erfassen:

„She smiled at him, and then, leaning forward, rubbed his cheek gently with her other hand. She brought her face nearer his, so that her mouth flamed again in his misty sight, but as he raised his head, she retreated, until at last he sprang up and clasped her to him as fiercely as before, and they were kissing again. For an hour she kept him swaying and lunging and beating about in this wild dark tide, and sometimes he was only gripping her hand and pressing it to his cheek and at other times she was completely in his arms for a few moments, answering his drive of passion with sudden bright flares of her own. (A. P. II, 56).

Ebenfalls betont die Antithese vielfach das Prädikat:

„They (die übrigen Büroangestellten) merely came to earn their money, more or less. Mr. Smeeth came to work". (A. P. I, 38).

Weiterhin treten zuweilen rhythmische Dreigliederungen auf, deren drittes Glied meist rhythmisch am beschwertesten ist:

„The appetite was not tickled, not even met fairly; it was overwhelmed". (G. C. 220).

„At one time it (die Nebenstraße) was probably a real thoroughfare, but now only pedestrians can escape at the western end, and they do this by descending the six steps at the corner". (A. P. I, 23).

Auch hier liegt meist eine Antithese zugrunde.

Selbst ausgedehntere Sätze können durch feine Balance ausgezeichnet sein, oftmals noch verbunden mit prickelnder Ironie:

„The captain hat promised to make Mr. Golspie very comfortable, and one way of making Mr. Golspie very comfortable was to lay in and then promptly bring out a sound stock of whisky, cognac, vodka and other liquors". (A. P. I, 11).

„Mr. Golspie himself did not perform any of these antics; he merely mellowed as the evening waned and the bottles were emptied; and he was mellowing now, early though it was, for he and the captain had sat a long time over lunch. Apparently, however, Mr. Golspie did not consider that he was sufficiently mellow, for he now helped himself to another drink". (A. P. I, 12).

Der elegante Schwung des ersten Beispiels wird durch den hier zwar nur formellen Kontrast „to lay in and then promptly bring out" erzeugt, während er im zweiten Fall durch die zeitliche und graduelle Nüancierung des mellow erzielt wird.

Die ästhetische Wirkung solcher Sätze finden wir auch wieder des öfteren zu anregender Unterbrechung längerer Schilderungen (vor allem — wie die Beispiele zeigen werden — in A. P.) verwandt, doch können sie eine Situation auch in prägnantester Kürze zusammenfassen; so z. B. in A. P. das letzte, recht opulente Abendessen, an dem Golspie auf dem Schiff vor seiner Ankunft in London teilnimmt:

„All four grew expensive, bellowed confidences, roared through the fog of cigar smoke, threw back their heads to laugh, and were gods for an hour". (A. P. I, 16).

Der gesättigte, rauschende Rhythmus dieses Satzes ist Symbol für die Üppigkeit des Mahles. Es findet auch hier wieder eine Steigerung statt, die schließlich den stärksten Akzent erhält durch die Metapher des retardierenden und dadurch rhythmisch betonten letzten Satztaktes: | ⏑ ⏑ ⏜ ⏑ and were gods for ⏑ ´ an hour. |

Die starke Verwendung des finiten Verbs in einigen der letzten Beispiele grenzte bereits an impressionistische Aufzählung. Tritt diese Neigung noch stärker in Erscheinung und findet sie sich besonders auf das Nomen angewandt, führt sie zu rein impressionistischer Schilderung. Häufig tritt die Konstruktion mit „there is", „there are" hinzu, die das Aufleuchten der einzelnen Farbflecken noch betont:

„You never saw such a farm. It has barns, haystacks, sties, hurdles, gates, trees (which must looked at only from the front), and a yellow tumbril with scarlet wheels . . .

There are fat brown horses, cows that stand up and cows that sit down, black pigs and pink pigs, sheep with their lambs, a goat, two dogs (one staring fiercely out of a kennel) and a coloured host of turkeys, ducks, hens and chicks. There are even people on this farm, five of them, and very fine people they are too . . . Then there is the farmer himself, bluff, whiskered, in all his bravery of scarlet waistcoat, white cravat, and green breeches, who grasps his stout stick and stares at things from under his brown hat". (E. 117).

Es handelt sich hier um die Darstellung eines reizenden, aber toten Kinderspielzeugs. Doch ist es gerade besonders charakteristisch für Priestley, daß er auch bei impressionistischer Wiedergabe die Bewegung wirkungsvoll mit einfängt:

„Two seconds later, Mr. Smeeth had flung down the little table and sent whisky and port and dirty glasses and cake and biscuits and oranges flying about the room. All was roaring chaos, with Fred Mitty shouting, the two wives screaming, Dot Mitty shrieking with laughter, Edna bursting into tears, George charging forward, and Mr. Smeeth standing in the middle, bellowing and stamping among the ruins. All the others jumped

up and there was a pushing and jostling and Mr. Smeeth lost his eyeglasses and had no hope of finding them in the scrimmage".
(A. P. II, 266).

Fast immer ist auch der impressionistische Satz einfach. Die Kompliziertheit des folgenden Satzes, der sich in Art eines Treppensatzes fortwindet, ist eine höchst seltene Erscheinung und für Priestley geradezu befremdend. Er erfordert äußerst konzentriertes oder gar wiederholtes Lesen, damit der Ausgangspunkt nicht verloren geht:

„From a million bags, bags of every conceivable shape and colour, money, wads of clean pound notes straight from the bank, dirty notes from the vase on the mantelpiece, half-crowns and florins from the tin box in the bedroom, money that had come showering down out of the blue, money that had been stolen, money that had been earned, begged, hoarded up, was being pushed over counters and under little glass windows and then conjured into parcels, parcels, parcels, with whole acres of brown paper and miles of string called into service every few minutes". (A. P. II, 82/83).

Es wird hier weniger das Malerische, als vor allem wiederum die Bewegung, die fieberhafte Erregung, die den Londoner Weihnachtsverkauf durchpulst, zum Ausdruck gebracht. Aber nicht nur die Häufung von Verben (earned, begged, hoarded up) ist bewegungsvermittelnd, sondern besonders die Andringlichkeit, die durch Wiederholung einzelner Substantiva — differenzierend in bags und vor allem in money, intensivierend in parcels — erzeugt wird, wie auch die stilistische Spannung und der eigenartig abgesetzte, sich dauernd steigernde Rhythmus.

Ausrufs- und Gefühlssätze kennzeichnen erlebte Rede:

„The lights of Westbourne Park and Kensal Green, such as they were, blinked at her and then were gone. Thank God she was done with this nightmare of a London for a few days! Perhaps Christmas at home this time would be amusing". (A. P. II, 84).

„All these people were securely in their places. But not Mr. Golspie, the mysterious, large, jocular, brutal man, who irritated one half of her, the sensible half, by making the other half feel fluttered and foolish, all girlish — ugh! How she had loathed him at first! Well, she still loathed him, or at least disliked him, dispised him, because he was nothing but a middle-aged bullying lout". (A. P. I, 207).

Ebenso ist der Fragesatz vielfach ein Faktor der erlebten Rede, vor allem in B., das sich überhaupt vorwiegend in erlebter Rede entwickelt:

„She heard something, a vague noise, it might have been someone talking or moving about upstairs. Was it Philip and Mr. Femm? And if not, who was it, and what had become of them? There was a creaking somewhere. Was it on the stairs above? She glanced round the hall and then had a sudden impulse to run upstairs and find Philip". (B. 172).

In seltenen Fällen finden wir die Verwendung der Frage bis zum inneren Dialog gesteigert:

„A little voice, like that of some tiny erect indignant figure in an great gloomy assembly, spoke up now, protesting. It was not right. It was not fair. There had been a time when it had looked as if everything was going to be quite different. Something had gone wrong. Where, how had

it gone wrong? He could be happy as anybody, if only he had a chance to be; and why hadn't he a chance to be? Here! — if he'd a chance, he could be a lot happier than Park or Smeeth or even Mr. Dersingham — yes, he could! Then why shouldn't he be? What was wrong? What was it, what was it? The little voice asked these questions, but no answer came. No answer". (A. P. II, 203).

Vor allem ist die Frage aber ein äußerst häufiges Stilmittel in der Ich-Erzählung der E. J., um deren vorwiegend düstere Schilderungen wenigstens formell zu beleben und erhellen:

„The centre (of Liverpool) is imposing, dignified and darkish, like a city in a rather gloomy Victorian novel. Does spring ever arrive in St. George's Hall? Is there a Mersey, so much green flowing water, not simply a misty nothingness hooting dismally? I must go there in June, some time, to find out". (E. J. 243).

Die stilistische Spannung wird nicht übersteigert und findet fast nur für Momente stärkster Erregung Anwendung:

„To this the tall man's reply, greatly to their astonishment, was quietly and slowly to open the door. (A. i. M. 31).

„Very quietly, slowly and painfully, for he had walked all the way from Maida vale, partly because he wanted to arrive late and to avoid any questions, and was tired out, aching all over, Turgis crawled upstairs to his room at the top". (A. P. II, 199).

Spannungen, die nur zur allgemeinen Belebung und Auffrischung des Rhythmus dienen sollen, werden durch einstweiligen Ersatz des Subjekts durch eine neutrale Bezeichnung erzeugt:

„Among these vanishing mites was one with a large but not masterful nose, full brown eyes, a slightly open mouth, and a drooping chin. This was Turgis going home". (A. P. I, 164).

Die Spannung wirkt in diesem Beispiel doppelt stark, da uns die aufgezählten Personalien zunehmend an bereits früher gegebene Charakterisierungen von Turgis erinnern.

Zur Beschleunigung des Rhythmus dienen vielfach satz- oder absatzverbindende Formeln, so z. B. die Wiederaufnahme einer oder mehrerer Wörter:

„The ship, for her part, began to think about discharging her mixed cargo. This cargo was so mixed that it included the man who now emerged from the saloon, . . ." (A. P. I, 9/10).

Meist in antithetischer Form:

„Mr. Morton Mitcham was a very unusual person, either a great traveller or a great liar. Inigo decided that he wanted to see more of him. What he did see, however, was Mr. Tarvin". (G. C. 209).

Oft auch als Übergang von direkter Rede zu Bericht:

(Mrs. Smeeth verabschiedet sich von ihrem Gatten). „'Goo'-bye, then. You'll have to run for it, Dad'. Dad did not run for it, but he managed to trot down Chaucer Road and then along the neighbouring street, . . ." (A. P. I, 91).

Der durchschnittliche Satz enthält etwa 15—18 Wörter. Ist er länger, folgt ihm meist sofort wieder ein auffallend kurzer Satz, so daß der Durchschnitt gewahrt bleibt. Bei breiter, behaglicher Beschreibung, die P r i e s t l e y zuweilen liebt, sind jedoch meist alle Sätze von bedeutenderer, Ruhe suggerierender Länge, eine Erscheinung, die wiederum durch die Darstellung von Ereignissen, bei der sich die Sätze entsprechend der Lebhaftigkeit des Geschehens verkürzen, seinen Ausgleich findet. Auch redeeinleitende Verben (he said, he asked usw.) werden besonders bei Erregtheit des Geschehens zur Beschleunigung des Tempos unterdrückt. Der Stil wird geballter. Er ist dagegen fließender in langer Schilderung, die — wie bereits erwähnt — kleine Spannungen, ironische Spitzen, humorvolle Bemerkungen usw. noch oftmals zu beflügeln suchen. Ebenso unterbrechen nominale oder prädikative Sätze gelegentlich die üblichen attributiven, wechseln sich Bericht und „Gestaltungen" ab, perfektiver und imperfektiver Aspekt, impressionistische und expressionistische Darstellung usw. Auch innerhalb des Satzes findet entsprechend der Situation ein unaufhörlicher Wechsel zwischen geballten Wörtern von hemmender Schwere und leicht dahinrauschenden Worten statt. Der auf diese Weise entstehende R h y t h m u s aber, der also bereits beim Wort ansetzend sich über den Satz, den Absatz und schließlich den ganzen Roman ergießt — bald steigend, bald fallend; bald retardierend, bald vorwärts stürmend — zeichnet sich nicht nur durch mitreißende Flüssigkeit aus, die die Vorstellungstätigkeit des Lesers kraftvoll unterstützt, sondern ganz besonders dadurch, daß er — als die S e e l e des Romans — allem, was der Dichter sagt, vorzüglich angepaßt ist, daß er die jeder Situation entsprechende leichte oder schwere Atmosphäre der Handlung schafft. Und Wohlklang wie Bewegtheit dieses Rhythmus lassen auf ein außerordentlich fein empfindendes, temperamentvolles und auch musikalisches Gemüt des Künstlers schließen.

Auch

2.) das Wort

ist im allgemeinen einfach; es ist anschaulich, vorwiegend germanisch und kurz.

Reichlicher Gebrauch wird von Slang und colloquial Ausdrücken gemacht, nicht nur in der direkten Rede zur Charakterisierung der Gestalten, sondern auch im Bericht, vor allem in A. P., G. C. und F.

I m B e r i c h t :

„. . . he looked far more d a s h i n g and d r e s s y than Mr. Oakroyd . . ." (G. C. 130).

„. . . and at the conclusion of Helen's speech . . . we s n e a k e d o u t, and down the stairs I muttered . . ." (E. J. 303).

„F a k e officer and gentleman, he concluded very quickly, were written all over the major". usw. usw. (F. I, 262).

Das letzte Beispiel enthielt in dem Slang-Ausdruck ein Urteil, das die Person, von der berichtet wird, über eine andere Person fällt. Es bildet so den Übergang zu e r l e b t e r R e d e, die auch wenn sie rein auftritt, d. h. wenn kein Verb des Sagens oder Denkens mehr andeutet, daß es sich um

einen Vorstellungsinhalt der behandelten Gestalt und nicht um den des Autors handelt, vielfach durch Slang gekennzeichnet ist:

(Turgis ist enttäuscht von einer neu eingestellten Stenotypistin, von der er sich in Bezug auf Schönheit sehr viel versprochen hat; er vergleicht sie mit anderen Mädchen). „There were one or two good ones in Angel Pavement itself: quite a pretty p i e c e downstairs with the Kwik-Work Razor Blade Co., another not so d u s t y who went up the stairs next door to C. Warstein: Tailor's Trimmings; and a real beauty — one to make your mouth water, a p e a c h — at Dunbary & Co." (A. P. I, 158).

Die in d i r e k t e r R e d e auftretenden Slang-Wörter sind meist Personal-Bezeichnungen von anerkennendem oder mißbilligendem Charakter wie:

Bloke (fellow[5]); G. C. 139)
brick (a loyable, dependable person; G. C. 105)
chum (mate, pal; W. H. 33)
old geezer (a person; A. P. I, 82)
nob (the head; G. C. 222)
noodle (a simpleton; E. J.)
tart (prostitute; G. C. 133).

Oder es sind drastische Ausdrücke für die Redeweise oder sonstige Äußerungen anderer Personen, z. B.:

bosh (trash, nonsense; A. P. I, 125)
rot (nonsense; A. P. II, 66)
tripe (nonsense; A. P. I, 125)
yarn (a story, gen. long, and often connoting the marvellous, indeed the incredible; F. I, 83).

Am beliebtesten sind jedoch a d j e k t i v i s c h e Kraftausdrücke zum Ersatz abgegriffener Formen:

cute (sharp, witty; F. I, 159)
darned (damned; F. I, 279)
fishy (morally or financially dubious; A. P. I, 97)
potty (indifferent, shaky; A. P. I, 70)
swell (very distinguished; F. I, 157, 181)
stunning (excellent; G. C. 473)
thumping (unusually large, heavy; A. P. II, 94)
topping (excellent in number, quantity or quality; G. C. 288) usw. usw.

Auch volkstümliche Redensarten oder Sprichwörter werden gern in der Redeweise mancher Gestalten[6]) — und zuweilen auch im Bericht — verwandt:

„. . . she (Mrs. Smeeth) . . . could m a k e a l i t t l e g o a l o n g w a y". (A. P. I, 267).

„I . . . was at the old, difficult, never-turning-out-quite-satisfactorily trick of trying t o k i l l t w o b i r d s w i t h o n e s t o n e". (E. J. 212).

(Mrs. Joe spricht) „. . . But then — all of a sudden, before you can s a y J a c k R o b i n s o n — it comes over you". (G. C. 605).

---

[5]) Nach E. P a r t r i d g e: A Dictionary of Slang and Unconventional English.

[6]) Vgl. auch oben „to make your mouth water" in erlebter Rede.

Besonders reich an solchen Redensarten ist die Redeweise des glänzend charakterisierten Mr. Ramsbottom:

„. . . and you don't catch me buying a pig in a poke . . ." (F. I, 111).

Abkürzungen erscheinen vor allem in der Künstlersprache der Good Companions:

sub (an advance of money; G. C. 277)
flu (influenza; A. P. II, 23)
pro (a professional; G. C. 298)
rep (repertory; G. C. 285) usw.

Selbst vor ausgesprochenen Vulgär-Ausdrücken, z. B. dem von dem Engländer als besonders „shocking" empfundenen bloody, schreckt der Autor — vor allem bei Charakterisierung einfacher Leute — nicht zurück:

„Whether 'e 'as or 'e 'asn't I'm risking nothing", said the first man. „There's no going, straight through now, and 'owever far we go round, this lorry's got to 'ave another bloody number before we see daylight. 'Ere, Nobby, yer might as well get down. Chuck us them number plates". (G. C. 109/110).

Fernerhin treten, wie im letzten Beispiel, häufig Cockney und auch die verschiedensten Dialekte in der Redeweise der Gestalten auf. Außer den entsprechenden grammatischen Eigentümlichkeiten werden vor allem Sonderheiten des Akzents wiederzugeben versucht. So berichtet der Autor in humoristischer Weise über den Londoner Althändler Mr. Pelumpton in A. P., daß „he softened all the sibilants, putting an „h" behind every „s" und fährt noch weiter fort: „There is no doubt that a dealer who can only say „Yes" is not in such position as the dealer who can draw it out into a mysterious „Yersh". Mr. Pelumpton was essentially a „Yersh" man". Wir hören Mr. Pelumpton entsprechend plaudern und disputieren:

„'Yersh', said Mr. Pelumpton, . . 'quite enough gambling in the dealing bishnish for me. Now here'sh an inshtansh'." . . . (A. P. II, 9.)

Eine andere prächtige Gestalt ist der treuherzige Mr. Oakroyd in G. C. Er spricht im Yorkshire-Dialekt, doch wird sein breiter Akzent nur angedeutet:

„'Nay, Soos', he said, 'you're off your horse there, lass. I wouldn't be so capped if Miss Trant didn't marry afore so long. She may have a chap nah, nobbut waiting for her to say t' word. She's young eniff for onnybody . . .'". (G. C. 343).

Der Akzent ändert sich zuweilen entsprechend der Stimmung des Redenden, wie der Autor dies bezüglich eines Freundes von Mr. Oakroyd ausdrücklich bemerkt:

„'Ah'll tell tha what it is, Jess', said his companion, pointing the stem of his pipe and becoming broader in his Yorkshire as he grew more philosophical. If t' United had less brass to lake wi', they'd lake better fooitball . . . Tha can remember when t' club had nivver set eyes on two thahsand pahnds, when t'job lot wor not worth two thahsand pahnds, pavilion an' all, and what sort o' fooitball did they lake then? . . .'" (G. C. 7).

Ebenso erscheinen amerikanischer und schottischer Dialekt, werden Ausländer dargestellt oder Sprachfehler wiedergegeben. In A. P. spricht z. B. eine Dame in „a cracked foreign voice" :

„'I'll not stay at oll, onlee one seengle minute. I haf asked my nephew and hees vife and hees friend from de Legation to com' to me to-night because I am again in vairy great troble . . .'" (A. P. II, 35).

Der Autor schafft auf diese Weise Typen, die oftmals durch Übertreibung ihrer Eigenarten bis zur liebenswürdigen Karikatur gesteigert sind. —

Treten seltenere, vor allem dreisilbige und romanische Wörter auf, so handelt es sich meist ebenfalls um bewußte Stilisierung. So antwortet z. B. das eingebildete Tanzgenie Jerry Jerningham auf eine anzügliche Bemerkung Elsie's:

„'Dewn't you be so personal', . . ., p e r m i t t i n g h i s e x q u i s i t e f e a t u r e s t o r e g i s t e r i n d i g n a t i o n". (G. C. 373).

Aus dieser gewählten Ausdrucksweise spricht ebenso sehr gutmütige Ironie des Autors wie aus dem folgenden Satz desselben Werkes:

„Mrs. Joe . . . occasionally m a d e a s t a t e l y e n t r a n c e i n t o Munsey's Café". (G. C. 356).

An früherer Stelle des Romans war bereits berichtet worden, daß Mrs. Joe die Rolle hochstehender Damen so oft gespielt hat, daß ihr die Haltung einer Duchess zur zweiten Natur geworden ist. Der Theaterausdruck „to make one's entrance" wird daher für sie in den Alltag übernommen.

Gleichfalls zur Charakterisierung einer vornehmen Atmosphäre sind romanische Wörter in der Scene zwischen Inigo und dem gewaltigen Konzert-Agenten Monte Mortimer in G. C. verwandt:

„The moment they had sat down, waiters d e s c e n d e d u p o n t h e m with oysters and caviare and champagne . . ." (G. C. 547).

oder: „A great man does not a n n o u n c e a d e c i s i o n . . ." (G. C. 548).

Am häufigsten begegnen wir einer gewählten Ausdrucksweise in A. i. M., wo sie jedoch weniger zur momentanen Charakterisierung dient, als der im Ganzen höher gespannten Atmosphäre mit dem Baron im Mittelpunkt entspricht:

„And then, very softly, he began c e l e b r a t i n g t h e i r d a y's e x p l o i t s, and almost as if to himself p a i d t r i b u t e to their companionship". (A. i. M. 222).

„H i s d e l i v e r y o f t h e m e s s a g e w a s v e r y s e d a t e a n d h e r r e c e p t i o n o f i t v e r y d e m u r e, but their eyes were dancing t o g e t h e r t o s o m e s e c r e t t u n e". (A. i. M. 243).

Unzählige Beispiele hierfür ließen sich aus diesem Werk anführen.

Besonders in der Feintechnik des

Verbs

ist P r i e s t l e y Meister.

Durch die Verwendung fein nüancierter, farbiger oder stark dynamischer Verben vermeidet er vielfach das im Neuenglischen nicht beliebte Adverb:

„Inigo c r a w l e d a w a y with his book". (G C. 88).

„Mr. Dersingham a r o s e miserably, but whether to shut the door again or to make an entrance into the drama outside we shall never know, for Mrs. Pearson, f i r e d with neighbourly solicitude s p r a n g u p, crying . . ." (A. P. I, 136).

In dem feierlichen, archaischen „arose", allerdings noch unterstützt durch das Adverb „miserably", liegt hier die ganze widerstrebende Langsamkeit, mit der sich der entschlußlose Mr. Dersingham erhebt, während die freudige Hilfsbereitschaft Mrs. Pearson's durch das bewegungsstarke „sprang up" treffend ausgedrückt wird.

Da sind o n o m a t o p o e t i s c h e Verba und L a u t g e b ä r d e n:

„. . . Uncle Baldwin w h e e z e d over his pipe . . ." (F. I, 19).

„The little hostess, her eyes s n a p p i n g furiously, came r u s h i n g through and s c r e a m e d in an unknown tongue at two young men in a corner . . ." (A. P. II, 104).

Da sind D e n o m i n a t i v a:

„They c r o w d e d into the small dining room". (A. P. I, 129).

Die Wirkung des „crowded" wird hier noch intensiviert durch das Mißverhältnis zu „the small dining room".

Am häufigsten tritt das Denominativum to tower auf:

„'Morgan, come here', she shrieked, and when he came t o w e r i n g above her, she screamed up at him . . .". (B. 32).

Besonders gern und oft werden p h r a s a l v e r b s gebraucht, mit präpositionalem Adverb verbundene Verben von „stark körperlichem Empfindungscharakter"[7]). Sie betonen die Bewegung in einer bestimmten Richtung und sind daher von besonders dynamischer Wirkung:

„Mrs. Smeeth was out when he (Mr. Smeeth) arrived home, and he had a solitary dinner, with Edna f l i t t i n g a b o u t and trying to keep out of his way. After dinner, he smoked his pipe and p o t t e r e d a b o u t for half an hour or so". (A. P. II, 141).

„Mr. S m e e t h, sending out a fragrant drift of Benenden's Own Mixture, f u s s e d a b o u t and locked up, then gave the letters to Poppy and p a c k e d her o f f". (A. P. II, 131).

Schließlich sei noch auf die beträchtliche Zahl m e t a p h o r i s c h e r Verben hingewiesen:

„He d o v e into his waistcoat pocket, f i s h e d out a packet of Woodbines and a box of matches . . .". (G. C. 130).

„And now Helen f l o a t e d forward". (A. i. M. 78).

Der elegante, schwebende Gang der jungen Helen wird hier schlicht und treffend nur durch das Verb „floated" charakterisiert.

Eine besondere Bevorzugung erfahren die ing-Formen des Verbs, progressive Form, reines Partizip und Gerundium, denn P r i e s t l e y gestaltet vorwiegend in imperfektivem Aspekt: Dinge und Ereignisse werden nicht abgeschlossen, sondern im Entstehen, im Fluß dargestellt. Der Autor hält sie im

---

[7]) M. D e u t s c h b e i n: Neuenglische Stil. S. 42.

impressionistischen Formwillen fest, wie sie ihm oder seinen Gestalten im Augenblick erscheinen:

„She (Miss Trant) found Mrs. Purton putting the cottage in order, and spent the next hour or two helping her . . . But Purton was up at the hall, partly because he was a sociable man and had no intention of missing such an event, and partly because he was also very loyal and believed that his presence would put a stop to any thieving particularly in the kitchen garden. So in order that no vegetables should be taken, he was spending his time following the auctioneer round from room to room, apparently convinced that it was Mr. Medworth, his clerks, and the dealers, who would want watching". (G. C. 43/44).

„Mr. Smeeth blew up . . . Two seconds later, Mr. Smeeth had flung down the little table and sent whisky and port and dirty glasses and cake and biscuits and oranges flying about the room. All was roaring chaos, with Fred Mitty shouting, the two wives screaming, Dot Milty shrieking . . , Edna bursting into tears, George charging forward and Mr. Smeeth standing in the middle, bellowing and stamping among the ruins. All the others jumped and there was a pushing and jostling and Mr. Smeeth lost his eyeglasses and had no hope of finding them in the scrimmage . . . His wife seemed to be shaking his arm and shrieking at him; Mrs. Mitty seemed to have hurled herself at Fred, to prevent further violence; and George appeared to be taking a hand in all the proceedings". (A. P. II, 266).

Diese Scene wird in perfektivem Aspekt eingeleitet: „Mr. Smeeth blew up . . . Two seconds later, Mr. Smeeth had flung down the little table", um sodann im imperfektiven Aspekt näher ausgemalt zu werden. Nur wenige kurze Bemerkungen im perfektiven Aspekt unterbrechen die Darstellung, um zu variieren und rhythmisch zu beleben: „All the others jumped up", „Mr. Smeeth lost his eyeglasses", „Mrs. Mitty seemed to have hurled herself at Fred".

Die Aktionsarten wirken nicht nur durch ihren Wechsel — vor allem in den Phasen — bei Darstellung lebhafter Augenblicke:

„As soon as he began pit-patting with those feet, Jerry suddenly became a real person, confessing things, making original remarks about life. His feet pondered, sank into despair, began to hope, took courage, laughed and carolled, became crazed with happiness, were touched with doubt, wondered uneasily, shrugged and turned cynical, all with a seemingly careless grace". (G. C. 292).

„'Repeat, repeat', cried Jerningham, and immediately stopped singing and began dancing properly, while the other three, their heads wagging away, slipped and slipped and slipped round the corner" (G. C. 294),

sondern tragen auch in einzelner Anwendung zur Veranschaulichung oder — in besonders feiner Weise — zur Charakterisierung der Gestalten bei:

Von äußerst lebendig-veranschaulichender Wirkung sind die zahlreichen iterativen Verben auf -le und -er: to babble, to bubble, to chatter, to clatter, to dribble, to drizzle, to flicker, to giggle, to gobble, to grapple, to gurgle, to mumble, to prattle, to ramble, to rattle, to rumple, to

scatter, to scramble, to splutter, to stumble, to tumble, to wriggle usw. usw., von denen wir einzelnen sogar mehrmals auf einer Seite begegnen können.

Auch die Verbwiederholung hat vielfach iterativen Charakter[8]), der besonders echte Färbung erhält, wenn ein onomatopoetisches Wort zugrunde liegt:

„Some boats were putting out, c h u f f - c h u f f i n g across the lagoon". (F. I, 227).

„. . . its (des Jazz') insistent rhythmus were like the soft p l u g - p l u g g i n g of those great machines . . .". (G. C. 292).

Die Vokale dieser Wörter können auch im Ablaut stehen:

„As soon as he began p i t - p a t t i n g with those feet". (G. C. 292).

P r i e s t l e y liebt die Verwendung dieser Art Verben ganz besonders.

Ihrer Dynamik wegen werden auch gern von Adjektiven abgeleitete i n c h o a t i v - k a u s a t i v e Verben wie: to darken, to lighten, to quiten, to redden, to slacken, to stiffen, to warm verwandt, z. B.

„. . . the thought of it a n g e r e d and s a d d e n e d her". (G. C. 424), doch sind von stilistisch weit größerer Bedeutung k a u s a t i v gebrauchte I n t r a n s i t i v a, da diese — meist von einer Person auf eine andere bezogen — das bewußt Willensmäßige zum Ausdruck bringen:

„. . . cried Susie looking as if she was ready to s i l e n c e her for ever". (G. C. 433).

„Jimmy's astonishing wife had s p i r i t e d him away, just as if she were a witch". (G. C. 427).

Selbst in folgender Verwendung ist das Willensmäßige betont, denn es handelt es sich hier um Personifizierung:

„. . . and now the day, instead of r o a r i n g them home in their own wind and rain, had banished the tumult". (A. i. M. 224).

Am häufigsten tritt der kausative Gebrauch von to shepherd auf, bezeichnender Weise besonders oft in Bezug auf den Baron in A. i. M. Es wird hierdurch nicht nur die überragend bestimmende Stellung dieses Mannes seiner Umgebung gegenüber charakterisiert, sondern auch die vornehme, gütige Art — die Art eines fürsorglichen Hirten — mit der er Gebrauch davon macht:

„The Baron . . . had collected two of the largest magnates . . ., and had s h e p h e r d e d them out as if they were prize rams". (A. i. M. 231).

„'You have only to say 'Good-morning' and 'Good-night' to fill our day', said the Baron . . . . . And he s h e p h e r d e d them across the room towards Adam". (A. i. M. 77).

Weniger stark kommt das Willensmäßige zum Ausdruck in anderen, daher auch seltener auftretenden Möglichkeiten des Kausativs:

„'And now I must fly'. And she (Mrs. Belville) s e n t t h e m a l l f l y i n g in different directions". (A. i. M. 237).

Selbst die starke Dynamik, die aus dem folgenden Beispiel spricht, ist weit mehr physischer als psychischer Natur:

---

[8]) Vgl. Wortwiederholung S. 42 und Intensivum S. 22.

„And Mr. Golspie, s p i n n i n g him round, released his coat collar, . . and with a short run and a tremendous heave, s e n t h i m s p r a w l i n g d o w n the stairs". (A. P. II, 199).

Andererseits zieht P r i e s t l e y gern Nutzen aus den feinen Nüancen des Unbewußten, die das F r e q u e n t a t i v u m mit will und would zu erzeugen vermag. So hat sich z. B. Mr. Oakroyd allmählich ganz an die neuen Pflichten, die ihm als „handyman" der Good Companions obliegen, gewöhnt; wie er sie mit unbewußter Sicherheit erfüllt, drückt sich aus in der Scene, in der er auf der Post Telegramme usw. abliefert:

„'Eh! — we're keeping all t'telegraph lads i't' country on t'run', he w o u l d c r y . . . 'If I bring yer onny moore', he w o u l d t e l l them 'happen you'ill be declaring a divvy this year'; and the three young women behind the counter w o u l d n o d and s a y, brightly, if vaguely: 'That's right'; and they were all very friendly". (G. C. 300).

Dieses Beispiel zeigt, wie die frequentative Verwendung von would — meist wiederholt auftretend — eine Scene in eine eigenartige, äußerst lebensnahe Atmosphäre taucht. Wir finden sie oftmals auch bei Naturschilderungen, zur Charakterisierung der instinktmäßigen Handlungen von Tieren benutzt;

„An owl w o u l d g o h o o t i n g through the shadows".

besonders aber zur Darstellung von Natur k r ä f t e n verwandt. Denn sie ist vorzüglich geeignet, die aktiven Kräfte zu kennzeichnen, die den Naturereignissen zu grunde liegen, Kräfte, die hier zwar keinem sichbaren Willen untergeordnet erscheinen und auch keineswegs vernünftiges Verhalten zeigen, aber doch von gewaltsamer, lebendigster Zielstrebigkeit besessen sind;

„One minute a pale sun w o u l d c r e e p out and set everything glittering, and the next minute the rain w o u l d c o m e s w e e p i n g down, up w o u l d g o overcoat collars and umbrellas, and the streets w o u l d be full of people running as if for their very lives". (G. C. 532).

Im folgenden Beispiel ist diese Wirkung noch durch schallnachahmende Ausrufe[9]) unterstützt und bis zu Personifizierung verstärkt:

„'Grrrr! Get indoors and stay there!' it (the March wind) w o u l d g o s c r e a m i n g. Poke the fire! Whe-ew!' And it might send a lash of hail after you. But then not quarter of an hour later, it might be crying 'Come out, come out! The year's begun' promising primroses, and spilling a little pale sunlight down the road. The moment you did go out, however, it w o u l d g i v e a sharp twitch, darkening the sky again, and with a long Whe-ew Grrrr! w o u l d s t i n g your cheeks and set your eyes watering. A most mischievous wind"). (G. C. 463).

Außerdem wird hier die Disciplinlosigkeit des Willens, der im Winde wirkt, durch die Verwendung des vagen, potentialen might (it might send a lash of hail, it might be crying) wie auch die Gewaltsamkeit dieses Willens durch die Kausative „darkening" und „set your eyes watering" zum Ausdruck gebracht. (Auch das vorige Beispiel enthielt ein Kausativum: set everything glittering).

[9]) Auch sonst macht P r i e s t l e y von Schallnachahmungen sehr gern Gebrauch, vgl. z. B. „Rumty-dee-tidee-dee" auf S. 9 und „Tee-tee-tee" auf S. 45.

Infolge der stark emotionalen Einstellung P r i e s t l e y's wird von allen Möglichkeiten des I n t e n s i v u m s weitgehender Gebrauch gemacht, besonders in der Redeweise der vorwiegend sehr lebhaften, z. T. künstlerisch oder mindestens romantisch veranlagten Gestalten, aber auch in der Erzählung selbst.

Außer der Verwendung von Hilfsverb + Abstraktum[10]):

„. . . she g a v e the door . . . a good sound r a p p i n g". (G. C. 179)

und der Wiederholung des Verbs:

„And he must h u r r y, h u r r y!" (A. i. M. 158)

(Die Eindringlichkeit der Wiederholung ohne „and" kennzeichnet — wenn sie nicht in direkter Rede auftritt — stets erlebte Rede[11]), die — durch „and" verbunden — meist iterativ-intensiven Charakter hat (oder auch durch Bindestrich, s. S. 20):

(Miss Thong spricht) „'You see, I've p r o m i s e d and p r o m i s e d and better p r o m i s e d — and they come round and a s k and a s k — just as if a girl had twelve pairs of hands". (G. C. 305),

dient der Intensivierung sehr oft die progressive Form des Verbs, meist zum Ausdruck einer Gemütsbewegung und in direkter Rede:

„He was rather later than usual, for this new Golspie business w a s h a v i n g its effect even at Saturday morning". (A. P. I, 165).

„But an inner voice w a s s a y i n g 'Eh, she'll nivver give in'. . . . His face w a s w o r k i n g desperately but to no purpose". (G. C. 627).

„'But how did they come t o b e l o o k i n g for you in Bruddersford?' the other enquired". (G. C. 366).

Vielfach auch in erlebter Rede:

(Turgis meditiert). „What could he do? A bit of typing and clerking, that was all, and anybody could do it; some of them, really educated ones like Miss Matfield (yes, and what h a d s h e b e e n d o i n g with Mr. Golspie?), just as well as he could". (A. P. II, 202).

Die Intensivierung wirkt besonders stark, wenn Verbwiederholung und progressive Form zusammentreffen:

„One hand, held behind him, w a s t i g h t e n i n g, t i g h t e n i n g, until its nails w e r e d i g g i n g into the horny palm". (G. C. 626).

(Es spiegelt sich hier die tiefe Erschütterung Mr. Oakroyd's beim Besuch seiner todkranken Frau im Krankenhaus wieder).

Zuweilen tritt auch zu intransitiven Verben pleonastisches „it" mit intensivierender Wirkung:

(Inigo will sein wenig ansprechendes Quartier aufgeben, Mr. Oakroyd ratet ab). „'Nay, lad, s t i c k i t, s t i c k i t! It's best we can get . . .'". (G. C. 417).

„Mrs. Pearson . . . looked vaguely like one of the musical comedy actresses of the picture postcard era, one who had perhaps retired, after q u e e n i n g i t in *the catch of the season*, to keep a jolly boarding-house". (A. P. I, 123).

---

[10]) Näheres hierüber siehe S. 27 ff.

[11]) Vgl. hierzu auch S. 43.

Als ein sehr häufiges Intensivum, besonders in der Erzählung, tritt der Akkusativ des Inhalts auf. Meist sind Verb und Substantiv stamm- und bedeutungsverschieden:

„Mr. Hooby n o d d e d t h e i r a g r e e m e n t". (A. i. M. 84).

„His heart swelling, he . . . . w h i s p e r e d . . . h i s a s t o n i s h e d a d m i r a t i o n in one long trembling breath". (A. i. M. 223).

Vielfach wird die Intensivierung lediglich durch Kursivdruck gekennzeichnet. Es handelt sich hierbei besonders um Hilfsverben, die sich auf andere Weise nicht intensivieren lassen:

„A little dark chap played the piano and there could be no doubt about it, he *c o u l d* play the piano". (A. P. I, 280).

„'I shall believe in a minute she *was a* witch', she told herself miserably. (G. C. 427).

Oder der besondere Affektstil einer Gestalt findet dadurch seinen Ausdruck:

(Mrs Dersingham spricht zu ihrem Gatten). „'Don't be *t o o*[12]) complimentary, will you, darling? Well, I must say, I *f e e l* a thorough mess to-night . . .'". (A. P. I, 121).

Meist unterstützt die Kursivschrift dann noch andere Mittel der Intensivierung:

(Mrs. Pearson spricht). „'*D o* leave it to me and I promise you I won't be ten minutes . . .'". (A. P. I, 138).

Man sollte annehmen, daß ein Autor, der die Ereignisse vorwiegend im Fluß — aus imperfektivem Aspekt heraus — darstellt, für das statische, die Abgeschlossenheit des Geschehens betonende R e s u l t a t i v u m nur wenig Verwendung hat. P r i e s t l e y versteht es aber wiederum, die psychischen Momente, die sich mit dieser Aktionsart verbinden, trefflich zu nutzen. So wendet er das vor allem durch to be+Part. Präs.gebildete Resultativum in Fällen, die die Abgeschlossenheit einer Handlung — und mag sie noch so unwiderruflich sein — nur s a c h l i c h feststellen, selten[13]) an, benutzt es aber meist dort, wo ein starkes s u b j e k t i v e s B e t e i l i g t s e i n vorliegt, wo Trostlosigkeit oder hoffnungsloses Bedauern angesichts eines Ereignisses zum Ausdurck kommen sollen[14]). In folgender Aussage steht das Resultativum also z. B. nicht:

„The road in front h a d g o n e". (B. 18),

obwohl dieser Satz — sich auf einen Bergrutsch infolge eines Wolkenbruchs beziehend — auf ein absolut endgültiges Ereignis hinweist, denn die Gesteinsmassen haben sich für immer aus dem Zusammenhang gelöst.

Auch das folgende Beispiel zeigt kein Resultativum:

„He (Mr. Golspie) h a d g o n e, left the country, without telling her (Miss Matfield) he was going, without even telling her he could not keep this appointment at the station". (A. P. II, 241).

---

[12]) Natürlich findet die Kursivschrift auch zur Hervorhebung anderer Wortarten Verwendung.

[13]) Vor allem wird diese strenge Scheidung in bedeutungsvollen Situationen vorgenommen.

[14]) Vgl. hierzu M. D e u t s c h b e i n, Handbuch S. 47: „In dem Resultativum steckt öfters ein intensives Moment".

Es liegt hier zwar eine Gemütsbewegung vor — handelt es sich doch um erlebte Rede —, doch ist es eine ärgerliche Erregung von mehr erlösendem als bedauerndem Charakter und die Trostlosigkeit daher nicht stark genug, um das Resultativum rechtfertigen zu können.

„I have had playmates, I have had companions, but all, all a r e g o n e". (E. J. 172).

Hier tritt das Resultativum dagegen auf, denn P r i e s t l e y betrauert den Verlust seiner Kriegskameraden, die obendrein für ewig von ihm gegangen sind, aufs aufrichtigste. Daß es sich um stärkste Erregung handelt, geht auch aus dem Intensivum der Antithese und der Wiederholungen hervor.

Wie fein nüancierend der Autor dieses Stilmittel oftmals handhabt, beweisen die nächsten Beispiele:

„He (Adam) gently disengaged the hand that rested on the top of the gate, and raised it to his lips. He felt it pass caresslingly across his face. 'Good-bye, Helen'. It came in a whisper.

The hand w a s g o n e, and now there fell from the swimming shadow above him a tinier whisper still. 'Good-by, Adam'". (A. i. M. 292).

Das Resultativum erscheint hier zwar, doch wird es wenige Sätze weiter, obwohl mit Bezug auf denselben Vorgang, vermieden:

„With sudden violence, cracking the world in two, he swung away and hurried over a dozen yards or so of the road. Then he stopped and looked back, but there was no last glimmer of face or waving hand among those unbroken shadows. She h a d g o n e, and there was nothing before him but miles of empty road and the greying desolation of the sky . . .". (A. i. M. 292).

Gewiß bedauert A d a m die Trennung von der bewunderten Frau, die er vermutlich nie wiedersehen wird (the hand w a s gone), aber seine aufrichtige Trauer hält nicht lange an, sondern geht bald in eine sentimentale Schwelgerei über (she h a d gone); denn sein Flirt mit Helen war nicht eine alle seelischen Tiefen aufwühlende Leidenschaft, sondern nur die letzte von mehreren höchst romantischen Schwärmereien. Außerdem steht einem Wiedersehen mit ihr, obgleich es nicht direkt zu erwarten ist, auch kein absolut zwingender Grund entgegen.

Anders verhält es sich mit T u r g i s in A. P. Ihn hat die Freundin, die er mit blinder, fast vernichtender Leidenschaft geliebt hat, verraten; fast hat er sie in seinem Gram ermordet. Dieser Wutausbruch hat ihn seine Stellung gekostet in einer Zeit, in der er vielleicht wochen-, ja monatelang auf einen neuen Posten zu warten haben wird. So steht er nun dem Nichts, der völligen Verzweiflung gegenüber. In seinen schmerzlichen, sich ebenfalls in erlebter Rede ausdrückenden Betrachtungen hierüber folgt daher ein Resultativum dem andern[15]):

[15]) Zwar wird das Resultativum in diesem Zusammenhang auch verschiedene Male vermieden, doch läßt sich hierfür immer ein besonderer Grund erkennen. So stellt Turgis z. B. bei seiner Heimkehr nach der Katastrophe fest: „Obviously they h a d all gone to bed". Es handelt sich hier nur um eine sachliche Konstatierung ohne Bezug zu seinem Kummer. — Ein andermal heißt es: „. . . .

„. . . he was staring through them (the photographs), through the wall, into the future, a vague darkness, in which he a small lonely figure, moved obscurely. His job was gone". (A. P. II, 202).

„The calm, the clarity were gone; the dream fumes rose and drifted again". (A. P. II, 203).

Auch attributiv verwandte resultative Partizipien der Vergangenheit — sonst sehr selten (vgl. S. 33) — treten in dieser Scene wiederholt auf:

„. . . he could hear these, and other heartbroken phrases from the pictures . . .". (A. P. II, 204).

„He might as well finish it off now, and show them all, the rotten swine! . . . and he pushed so hard that when it did open, the rotten old woodwork of the frame partly gave way . . .". (A. P. II, 205).

Für das Bewußtsein Turgis' sind die Dinge nicht länger im Fluß, sondern definitiv abgeschlossen; er empfindet die Welt als stehen geblieben: „Having got so far, he could go no further". (A. P. II, 202).

Auch die in der Redeweise energischer Gestalten häufig auftretende Redensart „that's that" hat resultative Bedeutung. Meist drückt sich darin zugleich leichter Sinn, Unbekümmertheit, ja Brutalität aus[16]).

(Penderel spricht zu Gladys) „'I don't know all about you, but I feel, I know a devil of a lot. If I've made it up, I've made it up, and that's that . . .'". (B. 227).

(Gladys erzählt aus ihrem Leben). „'. . . She (ihre Schwester) had a baby and he (ihr Soldat) never came back, and that was that . . .'". (B. 113).

Auch Inigo in G. C. — von seiner vergötterten Susie als „feeble" bezeichnet — nimmt in unbehaglicher Situation einmal einen Anlauf zu energischer Gleichgültigkeit:

„'And that', Inigo added, with a poor attempt at nonchalance, 'is that'. (G. C. II, 585).

Doch kann schließlich auf diese Weise auch wieder der Zustand trauriger Hoffnungslosigkeit — obwohl mit einer kleinen Beimischung erzwungener Gleichgültigkeit — zum Ausdruck kommen:

(Inigo sieht sich in den Erwartungen des Tages, Susie betreffend, getäuscht). „He crept out (aus dem Zuge), very stiff, rather cold. 'I can see Jimmy farther up the platform', he announced at the door. Then he stood there looking up at her. Their day was all over now. 'Well, that's that', he said a trifle mournfully. 'Come along, Susie'". (G. C. 399).

Diese Beispiele sind besonders geeignet zu zeigen, wie Priestley selbst mit einer kleinen anspruchslosen Redensart die verschiedensten und feinsten Nüancen der Charakterisierung zu erzielen vermag.

Weiterhin findet öfters die momentan-inchoative Passiv-Konstruktion to find oneself + Part. Präs., die mit einem resultativen Nebensinn verbunden

he . . . found that the smears and dried blood had gone, . . ." (A. P. II, 200). Das Resultativum würde hier gerade das Gegenteil von der beabsichtigten Wirkung erzielen: es würde Freude, Erlösung bedeuten und die Hoffnung ausdrücken, daß alles wieder gut wird, usw. usw.

[16]) Vgl. hierzu auch Golspie, S. 71.

ist, Verwendung. Sie drückt ein sich mehr oder weniger unbewußt vollziehendes Geschehen aus, das von dem Subjekt nur in seinem Resultat apperzipiert wird. Romantische, nachdenklich-sinnige Gefühlsmenschen werden auf diese Weise häufig charakterisiert:

„Watching her as he followed on behind, Adam found himself visited again by that feeling that he had struggled with before". (A. i. M. 214).

„Then came the film of the evening, the star feature, and Turgis soon began to take an interest in it and found himself lifted out of his gloom". (A. P. I, 181).

Vor allem wird diese Konstruktion aber verwandt, um das Verhältnis weicher Naturen aktiveren Charakteren gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Denn sie vermag das passive Hingegebensein an fremde Einflüsse vorzüglich wiederzugeben:

(Miss Trant wird leidenschaftlich bestürmt, gegen ihre Absicht nach Liverpool zu fahren). . . . „'You were going there anyhow, I suppose?'.

Miss Trant found herself compelled to say, untruthfully, that she was". (G. C. 160).

„About quarter of an hour later, in the wings, she (Miss Trant) found herself confronted by Mrs. Nunn again, and it was quite obvious that determined woman had decided what was to be done". (G. C. 426).

Noch stärker ist diese Wirkung, wenn ein energiegeladenes Kausativum mit dem willenlosen „found himself" zusammentrifft:

„Adam found himself quietly shepherded outside the station". (A. i. M. 41).

Handelte es sich bei allen diesen Beispielen um eine Betonung des Endpunktes der Vorgänge, so wird bei der Konstruktion to find oneself + Part. Präs., die das Geschehen in der Entwicklung zeigt, vor allem ihr Anfangspunkt apperzipiert. Auch diese Konstruktion hat momentan-inchoativ passive Bedeutung, doch wirkt sie, da das resultative, gewissermaßen kategorische Moment fehlt und dafür zeitlich Unbegrenztheit herrscht, milder, unbestimmter, impressiver. Das passive Verhalten ist hier selten die Folge eines äußeren, absoluten Zwanges, sondern meist eines inneren, instinktmäßigen Dranges:

„They (die Bewohner von San Franzisco) were like advance specimens of a new tall pagan race. They were also rather like large children. William found himself feeling slightly resentful, perhaps rather envious". (F. I, 151).

(Adam hat sich vorgenommen, sich der aufbrausenden Peter gegenüber nicht so schnell versöhnlich zu zeigen). „Unfortunately, however, before he had done more than consider the possibility of an averted face, a cold glance, a raising of the eyebrows, he found himself grinning in return, grinning idiotically through the downpour". (A. i. M. 218).

Die gewöhnliche Passiv-Bildung mit to be finden wir dagegen äußerst selten, da ja auch sie das Geschehen nicht als ein Schaffen und Wirken, sondern lediglich als ein Ereignis, als ein statement auffaßt und so-

mit perfektivem Aspekt entspricht[17]). Im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz der neuenglischen Sprache wird das Aktivum sogar weitgehend auf Unbelebtes ausgedehnt, von der Personifikation also auffallend reicher Gebrauch gemacht[18]).

So viel wie möglich wird das Leben, wird die aktive Tätigkeit betont. Recht ungewöhnlich muten auch jene Fälle an, in denen ein nur vorgestelltes Ereignis oder dessen Wirkung als tatsächliche Handlung wiedergegeben wird. So wird z. B. nicht ein Lied gesungen, in dem ein Sohn vor einer bestimmten Tat gewarnt wird, sondern es heißt, daß Mrs. Joe

„with flashing eye and heaving bosom had tunefully cautioned a son o' hers against doing something or other, had suggested that the roses in her heart would never bloom again like the roses in her garden . . ." usw. (G. C. 286).

Ebenso wird nicht eine Rede von niederschmetternder Wirkung gehalten, sondern Mr. Wenderby

„crumbled the world to dust and blew it away in one mighty shout. He led the faithful to their eternal home . . ." usw. (G. C. 226).

Was den stilistischen Wert des

Substantivs

anbetrifft, so stehen hier auch wieder die anschaulichen verbalen Formen im Vordergrund. Und zwar treten beide Arten, das Verbalsubstantiv sowohl wie das Verbalabstraktum, hervor. Denn es handelt sich hier nicht nur um einen Unterschied des Aspekts (imperfektiv bei der ing-Form und perfektiv bei dem substantivierten Infinitiv)[19]), sondern vor allem um den der Dynamik. Die in der ing-Form enthaltene Dehnung der Handlung betont zwar die Eigenart des Vorstellungsinhaltes, hat aber dynamisch eine Schwächung zur Folge, während durch den punktuell-perfektiven Charakter des Verbalabstraktums gerade die Energie, mit der eine Handlung vollzogen wird, besonders zum Ausdruck kommt. Durch seine meist einsilbige Gedrungenheit wird es in seiner dynamischen Wirkung noch unterstützt. Priestley verwendet es entsprechend:

„There was a crack, there was a thud, somebody had taken a full punch from the furious Joe. More shouts, screams and cracks". (G. C. 571).

Das Beispiel zeigt, daß es sich vielfach um Vorstellungsinhalte handelt, die an und für sich schon von kräftiger Dynamik sind. Die Verwendung der Verbal-Abstrakta war hier impressionistisch, die Energiehandlungen wurden nur eindrucksmäßig wiedergegeben. Noch dynamischer wirken sie jedoch in expressionistischer Verwendung, bei der die Dynamik noch durch die innere Anteilnahme des Subjekts an der Handlung verstärkt wird. Die Konstruktion ist dann persönlich und wird mit aktiveren Verben vorgenommen, wie z. B. to give, to achieve, to use, to take — im Sinn von unternehmen — (im Gegen-

[17]) Vgl. hierzu M. Deutschbein: Grammatik-Vorlesung S. S. 1936.
[18]) Siehe S. 56 ff.
[19]) Vgl. hierzu I. Badenhausen, S. 30/31.

satz zu to be, to come, to take — im Sinn von hinnehmen — der impressionistischen Verwendung):

„Next time he would g i v e the Sovereign a m i s s". (A. P. I, 181).
„Having t a k e n the p l u n g e, Miss Trant found herself at once in another world". (G. C. 299).

Am häufigsten drückt sich auf diese Weise körperliche oder seelisch-mimische Bewegung aus:

„. . . he had no sooner thought this than she g a v e what seemed to be a slightly impatient s h r u g . . .". (A. i. M. 199).
„She stood up now, g a v e a t w i r l o r t w o". (G. C. 297).
„Peter a c h i e v e d a s h o r t b r a v e l a u g h". (A. i. M. 198).

Auch hier werden größtenteils Wörter mit sehr kräftigem, ja drastischem und oft noch durch entsprechende Attribute verstärktem Vorstellungsinhalt verwandt:

„At close range t h e y (the waitresses of a teashop) u s e d t h e s n i f f, and at a distance the y a w n". (G. C. 533).
„She g a v e him another e l e p h a n t i n e s n o r t". (G. C. 119).

Wie fein differenzierend P r i e s t l e y vielfach bei Verwendung des Verbalabstraktums vorgeht, zeigt eine Scene zwischen William und der Sekretärin des „falschen Commander's" in F. I, 62—66, in der die modifizierte verbale oder nominale Form von smile auf Seiten der Sekretärin den Verlauf der ganzen Unterredung widerspiegelt.

Es handelt sich um folgende Situation: William möchte den in angeberischer Weise schwer beschäftigt erscheinenden Commander sprechen. Dessen temperamentvolle Sekretärin will vorher feststellen, welche Angelegenheit ihn zu ihm führt:

Die Darstellung beginnt völlig neutral mit finitem Verb + Adverb:

„'How *do* you *do*?' she (the secretary) said, and s m i l e d s w e e t l y.
'Er-good-aftenoon', said William . . .
'Won't you sit down?' she said, s t i l l s m i l i n g s w e e t l y. *'Do* sit down'".

Hier findet infolge des Auseinanderziehens der Handlung durch die ing-Form schon eine kleine Intensivierung statt.

Die Sekretärin aktiviert sich nun aber immer mehr. Sie möchte William zuvorkommen und e r r a t e n, was ihn zum Commander führt. Das energiegespanntere Verbalabstraktum tritt daher an die Stelle des finiten Verbs; die Unterredung steigt und fällt abwechselnd.

Die Verwendung des Verbalabstraktums smile ist zunächst impressionistisch:

(The secretary): „'You needn't tell me. It's about the Imperial Unity League, isn't it? You spoke to me this morning on the telephone. I recognise your voice'.

. . . . . .

'But wait' she cried, interrupting. 'How stupid! How *ter*ribly stupid of me! It wasn't the Imperial Unity League at all, was it? You're the man from the Malay States who wants to see the Commander about his scheme for developing the fishing. Is it the fishing', she enquired, w i t h a r a v i s h i n g s m i l e, 'or it is planting something'"?

Beides trifft nicht zu, und auch die nächste Vermutung der Sekretärin schlägt fehl:

„'You're from the Commander's constituency . . . And theCommander has given instructions — I sent out a notice myself to the *Hempton Chronicle* — that he can't see anybody from his constituency. He can't be worried now. He's promised to go down to Hempton on Saturday week and explain *every* thing. So you *see*'. And now she g a v e h i m a l i t t l e t r a g i c s m i l e".

Die Verwendung von smile wurde nunmehr zur expressionistischen gesteigert, um der abwehrenden Phrase stärkeren Nachdruck zu verleihen.

Die Antwort der Sekretärin auf William's erneuten Protest und endliche Mitteilung, daß es sich um eine gänzliche Privatangelegenheit handle, wird von einer gleichfalls expressionistischen Verwendung von smile begleitet:

„'Oh, *so* sorry'. She p r o d u c e d t h e s w e e t s m i l e again as she drooped into the chair",

das jedoch durch die Verbindung mit dem gewählten und weichen produced anstatt gave gemildert und ihrem Bedauern angepaßt ist.

Auf eine Anfrage der Sekretärin hin erklärt sich der Commander bereit, William auf kurze Zeit zu empfangen. Die Sekretärin beschwört William jedoch, den heiß verehrten Chef nicht zu lange aufzuhalten:

„'And *please*', she added, b r i n g i n g o u t a s m i l e o f c o l o s s a l s w e e t n e s s . . ., 'please don't stay too long, because if you do, *every*thing will get into a most *fright*ful mess. Straight through there, to the library. Gerd aftenoon'".

Hier endlich liegt der Höhepunkt der Scene. Die letzte Steigerung wird erreicht durch eine doppelt nominale Konstruktion, durch die Verbindung des Verbalabstraktums mit dem Genetiv „of colossal sweetness", die anstelle des viel schwächeren adjektivischen sweet in der vorangehenden Anwendung gewählt ist.

Der Wechsel zwischen finitem Verb, Hilfsverb + Verbalabstraktum usw. wird also nicht nur aus Variationsdrang vorgenommen, sondern es läßt sich in ihm meistens ein ausgesprochener Formwille aufspüren. Mindestens bezieht sich dies auf die „gestalteten" Teile der Romane.

Anders verhält es sich mit dem neutralen Bericht[20]). Hier verliert das Verbalabstraktum auch oftmals seine objektive Bedeutung und dient lediglich zur Kennzeichnung des subjektiven Aspekts:

„When Joe had finished his first song, he was warmly applauded, the audience — bless them! — being as usual all the more enthusiastic because some of their number had been rude enough to interrupt. But from that same place at the back there came b o o s and g r o a n s and ironic c h e e r s and they were so prolonged that they outlasted the applause". (G. C. 558).

Um den Unterschied in der Verwendung stärker herauszuarbeiten, sei noch eine, sich auf ähnliche Umstände wie im letzten Beispiel beziehende

[20]) Auch in der direkten Rede hat die Konstruktion Hilfsverb +Verbalabstraktum natürlich meist keinen individuellen Stilwert, sondern nur den allgemeinen als Faktor des Slang (Vgl. M. D e u t s c h b e i n : Neuenglische Stil. S. 23).

„Gestaltung" Priestley's angeführt, die sich schon durch den lebhafteren Rhythmus als solche ausweist:

„There came the thrilling sound of a gong, then the c r a s h of a chord or two, followed by a r u n on the piano. The curtain rose about a foot, hesitated, wobbled, then rose another six inches, then stopped — to reveal several agitated pairs of legs. There was some agonised w h i s p e r i n g. Then a voice spoke out from the wings in desperation. 'Nay', it said, 'shoo won't budge an inch'.

There was some c l a p p i n g and j e e r i n g at the back.

'Sh — sh', cried Miss Trant fiercely, turning round". (G. C. 311).

Die hier ganz und gar impressionistisch dargestellte Scene zeigt eine starke Vergegenwärtigung; sie steht im imperfektiven Aspekt (im Gegensatz zum perfektiven Aspekt des vorigen Beispiels), der in den Verbalsubstantiven whispering, clapping und jeering zum formalen Ausdruck kommt, aber auch bei crash und run vorliegt, dort jedoch nur zugunsten der Dynamik — die besonders fühlbare Energie der nach Ertönen des Gongs plötzlich und geräuschvoll einsetzenden Musik soll wiedergegeben werden — äußerlich ungekennzeichnet bleibt. Auf keinen Fall bedeuten sie hier aber den perfektiven Aspekt.

Doch kann auch umgekehrt das Verbalsubstantiv seine objektive Bedeutung behaupten und bei perfektivem Aspekt auftreten, wie es das folgende Beispiel zeigt.

„William did not seem to have been asleep any time before a b u m p i n g outside his cabin vaguely roused him". (F. I, 225).

Nicht ein kurzer bestimmter Knall (bump), sondern ein fortgesetztes vages Rumoren (bump i n g) hat William aus dem Schlaf geweckt.

Sehr klar tritt der Unterschied des objektiven Gehalts vom Verbalabstraktum und Verbalsubstantiv in folgendem Beispiel zutage:

„There was the s c r e a m of a locomotive; there was the c l a n k i n g o f the bumped wagons". (E. J.117).

Weder Aspekt (perfektiv) noch Stilart (impressionistisch) wirkten hier bestimmend auf die Wortform, sondern der Gehalt des Wortes findet sich gänzlich unabhängig von beidem ausgedrückt:

scream = der gellende, ohrenbetäubende Pfiff der Lokomotive,

clanking = das Klirren und Rasseln der beim Rangieren aneinander stoßenden Wagen.

In beiden Fällen ist das Geräusch sogar von längerer Dauer, aber jenes ist ein klarer, einheitlicher, von ungeheurer Energie erzeugter Ton, während dieses viel unbestimmter und zerrissen ist, in fast iterativem Sinne. (Ähnlich ist im vorhergehenden Beispiel die Bedeutung von bumping).

Wegen seiner Unbestimmtheit ist das Verbalsubstantiv jedoch ein besonders beliebtes Mittel bei impressionistischer Darstellung. (vgl. hierzu oben das Beispiel aus G. C. 311).

Sonstige A b s t r a k t a werden nicht über das normale Maß hinaus benutzt. Bemerkenswert ist jedoch der vielfach auftretende i n t e n s i v e P l u r a l :

„He held out his hand, feeling that he might go to any l e n g t h s now after such a desperately emotional speech". (G. C. 153).

„'They gae their ain gate', Mr. Campbell brought out from the d e p t h s of his own experience". (G. C. 492).

„For the rest, he was a man of vast but comfortable s i l e n c e s". (G. C. 491).

Diese Pluralsetzung bedeutet nicht nur eine Intensivierung der Abstrakta, sondern ist auch von stark veranschaulichender Wirkung. Denn die Begriffe werden durch die Vorstellung, daß sie wie konkrete Dinge vielfach vorhanden sind, ihres abstrakten Charakters bis zu einem gewissen Grade entkleidet.

Ebenso konkretisierend wirkt die Verwendung des u n b e s t i m m t e n A r t i k e l s anstatt des Possessiv-Pronomens (bezw. das gänzliche Fehlen des Artikels)[21]:

„She turned a s h i v e r i n g b a c k upon him". (B. 178).
„The Baron wagged a f a t f i n g e r in her face". (A. i. M. 246).
„And he completed the sentence by raising a l a r g e d i r t y h a n d towards his mouth, which brought from its cavernous depths a sound suggesting laughter" (G. C. 141).
„. . . Fauntley, who raised p o n d e r o u s e y e b r o w s. (G. C. 89).

Wie bei den ing-Formen handelt es sich auch hier um „Enttypisierung" zum Zwecke impressionistischer Wirkung: „Nicht von dem Bestimmten, scharf Umrissenen ist die Rede, sondern von e i n e m Unbestimmten; aber auch nicht von d e m als Norm geltenden unverrückbaren Begriff, sondern von e i n e m Besonderen, das in jedem Augenblick sich wandeln kann"[22].

P r i e s t l e y ist im allgemeinen wenig sprachschöpferisch. In Bezug auf das Substantiv wären höchstens einige N e u b i l d u n g e n durch Anhängung von Suffixen an Eigennamen zu erwähnen. Die Wahl der Endung entspricht stets einem tieferen Sinn, wenn auch meist mit leicht ironischer Nebenwirkung.

z. B. S i d d e l i s m (A. i. M. 266): Das Suffix -ism erweckt die Vorstellung einer bestimmten Lehre, Theorie oder Praxis (O. E. D.). So faßt das Wort Siddelism die Art und Weise, wie der Geheimsergeant Siddel bei seiner Verfolgung politisch Verdächtiger vorgeht, in einem prägnanten Begriff zusammen.

Oder T i p s t e a d e r y (G. C. 194): Die Endung -ery dient dazu, „um alle die Momente wiederzugeben, in denen das Wesen einer Person oder Sache sich ausdrückt"[23]. Die eigenartige Verhaltungsweise des Ehepaars Tipstead findet in dem Wort Tipsteadery ihre Ausprägung.

Weiterhin charakterisiert das Suffix -ness in F e m m i s h n e s s (B. 91) die etwas vage, nicht eindeutig faßbare Atmosphäre, die die unheimlichen Geschwister Femm umgibt, usw.

---

[21]) Vgl. L. T h o n: Die Sprache des deutschen Impressionismus, S. 155 ff.
[22]) L. T h o n, S. 155, Sperrungen von L. T h o n.
[23]) M. D e u t s c h b e i n: Neuenglische Stil. S. 74.

Adjektiva

sind im allgemeinen entweder restriktiv-klassifizierend oder descriptiv-impressiv, d. h. also sie tragen entweder zur Deutlichkeit einer Vorstellung bei[24]), schränken sie in ihrer allgemeinen Bedeutung ein, oder sie erhöhen deren Anschaulichkeit, ihre Farbigkeit und Plastizität. Ganz selten nur, meistens wenn es gilt, mit wenigen Worten ein eindrucksvolles Bild zu schaffen, tritt dagegen das ornamentative Adjektiv auf. Das bedeutet aber, daß nicht nur jedes Eigenheitswort so treffend und illusionserzeugend wie möglich gewählt, sondern daß auch jedes überflüssige und somit störende vermieden wird[25]).

Sehr beliebt sind Adjektiva mit dem Suffix -ish, dieser im modernen Englisch so produktiven Endung[26]). Sie treten besonders häufig in G. C., A. P. und F. vor allem zur Charakterisierung der Gestalten auf.

Es handelt sich in erster Linie um Farbadjektiva: greenish, greyish, reddish, whitish,

um Adjektiva, die Größe oder Alter bezeichnen: biggish, little-ish, newish, oldish, smallish, tallish, thinnish, youngish,

oder um allgemein charakterisierende Adjektiva: babyish, brigandish, doggish, prettyish, old-maidish, roguish, stand-offish, waggish, nineteen-thirty-three-ish usw. usw.

Seltsam mutet auch wonderlandish an, noch seltsamer jedoch die Erscheinung, daß einem Partizip der Vergangenheit die Endung -ish angefügt wird: tiredish (G. C. 283).

Collinson bemerkt, daß das Suffix -ish „the meaning of the adjective"[27]) einschränke. Da es auf alle Fälle die Vorstellung eines nur unbestimmten Eindrucks erweckt, hängt die Häufigkeit seiner Verwendung vielleicht auch mit impressionistischen Absichten zusammen.

Fast ebenso häufig sind Adjektiva mit dem im Neuenglischen sehr lebendigen Suffix -ed (einem Substantiv angefügt): Sie drücken alles aus, „was zur unmittelbaren Sphäre einer Person gehört"[28]), ohne sich jedoch meist durch besonders individuellen Stilwert auszuzeichnen:

„One stood out, being nearer and clearer than the others, the head and shoulders of a long-nosed, tight-lipped fellow in a wig . . ." (A. i. M. 257).

„'This a friend o'mine", he added, rather proudly indicating the thick-set, bow-legged, green-capped one". (G. C. 490).

---

[24]) M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 111.

[25]) Als ein Sonderfall sei hier auf eine eigenartige Wiederholung des klassifizierenden Adjektivs „grim" oder „grimy" in der E. J. hingewiesen. Wieder und wieder taucht dieses Wort hier auf, zuweilen 5,6 mal auf einer Seite (z. B. auf S. 118) als typischer Ausdruck für die Schilderung der trostlosen sozialen Zustände in den englischen Industriegebieten. „Grim" ist geradezu das Stichwort dieses Buches.

[26]) Vgl. M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 73.

[27]) Zitiert nach M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 73.

[28]) dto.

„This Fred was a h o a r s e - v o i c e d truculent sort of fellow . . ." (G. C. 110).

Nur selten wird dagegen das Suffix -y benutzt,
z. B. matey, nosey, shaky, starey[29]).
Ebenfalls selten ist das Präfix be-,
z. B. be-lumbered (A. i. M.), be-ribboned (E. J.).
Noch seltener sind andere Präfixe, z. B. re- und out- wie in: re-crossed, to out-slum (E. J.).

Ein sehr viel weiteres Gebiet umfaßt aber wiederum die Verwendung „freier attributiver Gruppen"[30]). Längere oder kürzere Verbindungen dieser Art treten besonders zahlreich in der E. J. auf:

„. . .: their attitude is a t h o r o u g h l y - d o g - i n - t h e - m a n g e r i s h one". (E. J. 189).
„There had been a nasty catch in this d i g g i n g - f o r - c o a l business". (E. J. 345).
„. . . dating probably from the good old g i v e - m e - a - t h i c k - b e e f - s t e a k days". (E. J. 370).

Besonders umfangreiche Gruppen werden in Kursivschrift wiedergegeben:

„There ist in this country far too much grudging envy — too much of the *I had a bad time, you can have one now* spirit — masquerading as religious conviction and austere civic virtue". (E. J. 189).

Aber auch in anderen Werken treten diese adjektivischen Gruppen auf. Meist nützt der Autor hierbei die günstige Gelegenheit, seine leichte Ironie, die mehr oder weniger in gutmütiger Weise über allen seinen Werken schwebt, spielen zu lassen:

„That did not matter very much because it was not one of the f l o o r - w a s h i n g mornings but just one of the ordinary d u s t - r o u n d - a n d - s w e e p - u p - a - b i t mornings". (A. P. I, 26).

Die Verwendungsweise und Häufigkeit im Auftreten des Partizips in adjektivischer Funktion wurde schon weiter oben bei Behandlung des Verbs[31]) berührt: das statische Part. Perf. ist selten, während das Part. Präs. — auch als Adverb — ziemlich oft auftritt. Es ist meist von stark verbalem Charakter, d. h. es drückt nicht in Art eines Adjektivs eine bleibende Eigenschaft aus, sondern gibt bei Betonung der Bewegung einen vorübergehenden, zeitlich nicht fest begrenzten Eindruck wieder:

The fuse had been burning briskly for some time, and now its t r a v e l l i n g spark reached the explosive". (A. P. II, 266).
„There came the t h r i l l i n g sound of a gong . . ." (G. C. 311).

---

[29]) Die Schreibweise mit beibehaltenem „e" wie in matey ist nach H. W. F o w l e r : Dictionary of Modern English Usage, S. 163, falsch. Doch scheinen Neubildungen das „e" zunächst zu bewahren und erst bei alltäglich gewordenem Gebrauch abzustoßen, wie auch viele Prä- und Suffixe anfänglich mit Bindestrich angefügt werden, z. B. foreign-ness, re-crossed usw. So läßt sich also oft aus der Orthographie die relative Neuheit der Bildung erkennen.

[30]) M. D e u t s c h b e i n : Neuenglische Stil. S. 74.

[31]) Vgl. S. 25; ebenso siehe auch S. 57.

Als Adverbium:

„Whatever happened, whatever was said, would be s c r e a m i n g l y funny". (G. C. 389).

„. . . the Commander's hands, which were rather long and knobbly and at this moment d i s t u r b i n g l y cold . . .". (F. II, 176).

Für das

Adverb

ist im allgemeinen charakteristisch, daß es bei P r i e s t l e y durchschnittlich in für die neuenglische Sprache üblicher Menge, d. h. nicht zu oft[32]), stellenweise jedoch häufig, ja gehäuft verwandt und zuweilen wieder so gut wie ganz vermieden wird. Das bezieht sich vor allem auf das stilistisch wertvollste Adverbium, das Adverbium auf -ly; und zwar erscheint dieses in normaler Verwendung im gewöhnlichen Bericht und relativ zahlreich in gewissen, meist gefühlsbetonten Abschnitten der Erzählung, während es immer seltener wird, je dramatischer die Handlung sich zuspitzt. Aber selbst im Bericht ist seine Verwendung keineswegs phrasenhaft zu nennen. Es zeichnet sich selbst hier durch größte Mannigfaltigkeit aus und schmiegt sich dem Satzteil, dem es zugeordnet ist — meist dem Verb —, eng an, ihm Farbe oder Nachdruck verleihend:

„'Now can you wonder I'm jealous?' enquired the Lioness a r c h l y of William, who failed m i s e r a b l y to think of an adequate reply". (F. I, 168).

„B r i l l i a n t l y lighted doorways and windows flashed past at an angle of forty-five degrees". (F. I, 171).

Beispielsweise treten von 84 Adverbien auf -ly, die der neutral, wenn auch ziemlich lebhaft berichtende Paragraph IV im vierten Kapitel des I. Buches von F. enthält, nur 8 der alltäglichsten wiederholt auf:

carefully = zweimal
easily = dreimal
finally = zweimal
only = dreimal
obviously = dreimal
really = fünfmal
suddenly = zweimal
very = zweimal

Es handelt sich sonst vorwiegend um descriptiv-impressive Adverbia, die infolge ihrer Knappheit sehr geeignet sind, auch in bedeutenderen Augenblicken der Handlung — gehäuft auftretend — die differenzierte Mannigfaltigkeit[33]) der Gefühlseindrücke wiederzugeben, ohne zu Unübersichtlichkeit zu führen:

„. . . Margaret was telling herself that she had never heard Philip reveal himself so c l e a r l y and f u l l y, even though he did it u n c o n s c i o u s l y". (B. 101).

„. . . a question that came very a p t l y, p o i n t e d l y, i r o n i c a l l y from that bed". (B. 233).

---

[32]) Vgl. M. D e u t s c h b e i n: Neuenglische Stil. S. 124.
[33]) Vgl. hierzu I. B a d e n h a u s e n, S. 36.

„M e c h a n i c a l l y, v a c a n t l y, Turgis handed him twopence and received his ticket". (A. P. II, 190).

Wie in den dramatisch gestalteten Teilen der Romane dem Adverb jedoch meist eine expressivere Ausdrucksweise vorgezogen wird, haben wir bereits an früherer Stelle[34]) aufzuzeigen Gelegenheit gehabt. Der Wechsel zwischen impressiver und expressiver Darstellung wird aber auch gern in gewöhnlicher Erzählung zur Wiedergabe eines Stimmungswechsels verwandt:

„'I see'. Inigo played a little phrase, s o f t l y, r e f l e c t i v e l y, then ended w i t h a s u d d e n c r a s h. 'You can expect some songs from me now, Jimmy, that is, if we can get some words". (G. C. 291).

Die impressiven Adverbien softly, reflectively geben die nachdenkliche Passivität Inigos wieder, während das expressive „with a sudden crash" die ganze Energie des plötzlichen Entschlusses zum Ausdruck bringt.

II. Kapitel.

Besondere Tendenzen der künstlerischen Darstellung.

Wenn als Charakteristikum von P r i e s t l e y's Sprache auch immer wieder die fein differenzierte Vielseitigkeit seiner Mittel betont werden muß, so haften ihr doch auch einige typische, sie schon äußerlich kennzeichnende Charakterzüge an. Es sind dies vor allem verschiedene

1.) konstruktive Darstellungsweisen,

die den verstandesmäßigen Hintergründen von Priestley's Schaffensweise entspringen. Ihr Stilwert ist im allgemeinen kein so fein individualisierender wie der von manchem selteneren Mittel, doch werden auch mit ihnen immerhin die verschiedensten Zwecke verfolgt und erreicht. Die

Antithese

ist sowohl durch den stets wachbleibenden Kritiker in P r i e s t l e y bedingt, der konkrete wie abstrakte Dinge immer wieder von entgegengesetzten Seiten beleuchtet, um ihnen unbestechlich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als auch die Folge seiner dualistischen Weltbetrachtung, die nicht nur überall Gegensätze sieht, sondern diese sogar als Grundstruktur allen Seins und vor allem als Grundbedingung für jeglichen Fortschritt erkennt. Es sind

---

[34]) Siehe S. 27 ff.

dies zwei Charakterseiten Priestley's, die sich aufs glücklichste[1]) ergänzen. Denn die zahlreichen, ganz natürlich aus ihnen hervordrängenden und sich vereinigenden Spannungen verleihen dem Rhythmus seiner Werke einen wunderbar einheitlichen, beschwingten Fluss.

Wie die Antithese meist schon dem Bau der Romane zugrunde liegt[2]), stehen sich auch ganze Kapitel vielfach gegensätzlich gegenüber: Dies ist nicht nur formell der Fall wie in „Mr. Oakroyd leaves home" und „Mr. Oakroyd goes home" (G. C.), „Mr. Smeeth is reassured" and „Mr. Smeeth is worried" (A. P.) usw., sondern beruht auch auf innerlichem Gegensatz. So zeigen die Kapitel „This is London" und „London again" (W. H.) auf, wie ein und dieselbe Stadt völlig verschieden erscheinen kann, wenn sie aus entgegengesetzten Lebensperspektiven, aus glücklicher oder gedrückter Lage heraus betrachtet wird.

Weiterhin kann mehreren negativen Sätzen ein positiver folgen:

„He was no longer Charlie Habble with a job at the A. P. C. place in Utterton. He was no longer the Charles Habble, the provincial Hero, who had splashed about in London at the expense of the Daily Tribune and some of its advertisers. He was not the young Charlie who used to stay here in Hakeby, for he was different and so was the town. He was a new chap altogether, a mysterious man of money, quite a large imposing figure among people who had to think about every penny, but to himself, especially when he was by himself, he was a bewildered uprooted fellow neither at work nor properly on holiday, who did not know what would happen next, who had arrived somewhere in misty mid-air". (W. H. 212).

Es handelt sich hier sogar um zwei Antithesen, die ineinander geschachtelt sind: einmal wird in Gegensatz gestellt, was Charlie zu verschiedenen früheren Zeitpunkten seines Lebens war und was er dagegen heute ist, und zweitens miteinander verglichen, wie er anderen Menschen erscheint, was er aber ehrlicherweise von sich selbst zu halten hat.

Oder wir finden die Antithese innerhalb ein und desselben Satzes:

„And Mrs. Pearson, once outside, did not simply intrude, did not gape and hang about and get in the way, but took charge of the situation, for though Mrs. Pearson may have been a foolish table-talker, may have worn mysterious curls, and been old-fashioned and monstrously girlish and affectionate, she was a housewife of experience . . .". (A. P. I, 137).

Auch hier wird der ersten Antithese gleich wieder eine zweite angefügt. Im folgenden Beispiel erfährt der Gegensatz noch eine Steigerung (von respect zu veneration):

„She had no respect for Mrs. Dersingham, but for some strange reason she had almost a veneration for Mrs. Pearson, . . .". (A. P. I, 137).

---

[1]) Der schmerzhaften Erkenntnis der Gegensätzlichkeit des Lebens entspringt ja oftmals überhaupt die Neigung zur Kritik.

[2]) Meist platzt bei P r i e s t l e y in eine ruhende, im Geheimen jedoch gewaltsam nach Änderung drängende Welt (These) irgendein mehr oder weniger bedeutsames, Änderung verursachendes Ereignis (Antithese).

Seltener beginnt Priestley mit einer oder mehreren positiven Aussagen und läßt die Negation folgen:

„He entered in the usual fashion, came trailing in, with one large flat foot feeling reluctantly for the new bit of ground. He was smoking the usual cigarette, which left a faint and fading spurt of smoke vanishing happily into nothing behind him. He wore the same shapeless old overcoat, bagging monstrously at the pockets, and he wore it in the same way, that is, almost hanging off his drooping shoulders. The familiar dusty bowler hat was tilted, not cheerfully but depressingly, back from his furrowed and pimply forehead. He did what he always did. He turned upon the activities of the office a dull and knowing eye, an eye like a wet morning in February, just as damp and grey and hopeless, and at once these activities seemed to dwindle, to shrink from it. Mr. Dersingham had often said to Mr. Smeeth, and Mr. Smeeth had often said to Mr. Dersingham, that what Goath didn't know about selling inlays and veneers and the like was not worth knowing. But when you looked at him standing there, it seemed as if what he did know was also not worth knowing: it had such a bad effect upon him. Everything about Goath was the same as usual except his appearance at this hour, on this day, for Goath only called at the office, his base of operations, on certain days and this was not one of them". (A. P. I, 42).

Durch die häufige Wiederholung und Betonung von usual, same, familiar, always und ihre wortreichen Erläuterungen, durch die ganze lange Vorrede, deren absichtliche Verlängerung wir aus dem umständlichen „Mr. Dersingham had often said to Mr. Smeeth" und „Mr. Smeeth had often said to Mr. Dersingham" ersehen, zusammengefaßt in „everything about Goath was the same", um dann schließlich erst in den Gegensatz auszulauten „except his appearance at this hour . . ." wird hier eine fast beklemmend wirkende Spannung und eine ganz ungeheure Hervorhebung der im Gegensatz enthaltenen Tatsache, durch eine letzte Antithese nochmals intensiviert, hervorgerufen.

Manche Antithesen sind reichlich verzwickt, doch nie unverständlich: „He (Mr. Smeeth) looked what he ought to have been in the opinion of a few thousand hasty and foolish observers of this life, and what he was not — a grey drudge". (A. P. I, 39).

Der irreale Voluntativus wird hier äußerlich bestätigt, innerlich aber verneint. Erwartung und äußere Wirklichkeit stehen im Gegensatz zur inneren Wirklichkeit. Also werden letzten Endes auch hier wieder Schein und Sein konfrontiert.

Eine interessante Häufung und kunstvolle Überschneidung verschiedener Antithesen liefert uns der Anfang von G. C. (p. 2). Die erste Antithese ist ein Irrealis: If it were night — it is not night, however. Den zweiten Gegensatz bildet ein Exspektativus: It must be Bruddersford — Yes, it is Bruddersford, der überschnitten wird von der Antithese: It has been called „a noble building in the Italian Renaissance style" — which has never been called a noble building in any style und dem antithetischen Vergleich: and always looks as if it had no right to be there — but nevertheless looks as if it had a perfect right to be there. Durch das fortgesetzte

Drehen und Wenden in diesen Sätzen, durch das Erwarten und in Betracht ziehen darin wird eine eigenartig flackernde, aber äußerst lebensnahe Atmosphäre erzeugt: Die Welt ist nicht nur so wie man sie sieht, sondern es spielt sich noch ein geheimes Leben im Hintergrund ab. Vieles läßt sich nur vermuten, kann täuschen; manches verändert sich, schwankt. Die Dinge haben nicht nur eine Gegenwart, sondern auch eine Vergangenheit, sie haben Beziehungen zu anderen Dingen; Aehnlichkeiten ergeben sich, usw. usw.

Verschiedene der Beispiele zeigten bereits, daß die antithetischen Konjunktionen but, yet, however fehlen können, so daß der Gegensatz durch sich allein wirkt:

„It (das Haus von Miss Thong) was not old, it was not dingy; it was n e w i s h, had a bright glazed look, and was immediately depressing". (G. C. 308).

Der Gegensatz braucht auch nicht immer streng antipodisch zu sein; er kann sich auch auf feinere Nüancen beschränken:

„They (die übrigen Büroangestellten) came to e a r n t h e i r m o n e y. Mr. Smeeth came to w o r k". (A. P. I, 38).

„She (Mrs. Smeeth) came of r o b u s t c o u n t r y s t o c k . . . . By temperament, however, she was a r e a l c h i l d o f L o n d o n, a daughter of Cockaigne". (A. P. I, 77).

In jenem Beispiel bezieht sich der Kontrast auf Broderwerb und wirklichen Beruf, in diesem auf wirkliche Heimat und Wahlheimat.

Einen ironischen Effekt erzielt P r i e s t l e y z. B. bei der Wiedergabe eines Zeitungsartikels, den Mr. Smeeth in A. P. in der Morgenzeitung interesselos liest. Es werden darin moderne Büromädchen (w i t h her latchkey) mit jungen Mädchen zu Großmutters Zeiten (Victorian, w i t h n o latchkey) verglichen (A. P. I, 73).

Wie dort zwei „phrases", werden schließlich auch zwei attributive oder prädikative Adjektiva oder Partizipia des öfteren antithetisch gegenübergestellt:

„Miss Trant was not f l u s h e d now, but p a l e". (G. C. 323).

„He (Leonhard) is a thin youth with . . . a h a r d e n i n g eye and a l o o s e n i n g mouth". (G. C. 16).

Der Hauptwert der Antithese ist also Intensivierung, doch kann sie in selteneren Fällen auch atmosphäreschaffend oder ironisierend wirken. So bedeutet sie meist zwar keinen Gewinn an Anschaulichkeit, doch wird die begriffliche Vorstellung der Dinge durch Gegenüberstellung mit ihrem Gegenteil oder sogar einer Vielheit von einengenden Negationen deutlicher herausgearbeitet. Wir begegnen der Antithese daher vor allem in den berichtenden Teilen von Priestley's Romanen, in seinen Essays und kritischen Schriften, kaum aber in seinen durch erhöhte Anschaulichkeit ausgezeichneten „Gestaltungen"[3]). Sie verleiht seiner Erzählung außerdem einen anregend prickelnden Reiz, zumal sie infolge der Verschiedenartigkeit ihrer Verwendungsweise niemals aufdringlich oder langweilend wirkt. Die

---

[3]) Vgl. hierzu jedoch die Interpretation der „Gestaltung" auf S. 61/62 mit der Antithese als h e r r s c h e n d e m Stilprinzip.

Parenthese

ist besonders gut dazu geeignet, fernliegendere Einfälle, die sich irgendwie assoziativ einstellen und um Mitteilung ringen, als eine Art Zwischengedanken in den Satz einzuweben, ohne diesen in seiner Verständlichkeit zu beeinträchtigen oder seinen Gedankenlauf direkt zu unterbrechen. Solche Zwischengedanken werden durch die formale Abgrenzung in eine etwas tiefer gelegene Ebene, gewissermaßen ins Unterbewußtsein zurückgedrängt, eine Transposition, die durch ihre vereinfachende Wirkung Priestley's Vorliebe für sie verständlich macht:

„My grandfather, a grim Yorkshire working man, honorary treasurer of the local Co-operative Society in its fighting days, and a hanging judge of meat (he always went on Saturday to buy the joint), would not have dared to enter this place". (E. 63).

„When they were at the bottom of the stairs, Mr. Smeeth remembered that he was nearly out of tobacco (he smoked two and a half ounces of T. Bennenden's Own Mixture every week) and said he would slip in for some". (A. P. I, 102).

Die Parenthese ist ebenfalls für ironische Zwecke gut geeignet:

„If you went out, you had to pretend you were having a marvellous time because you were wearing hats from crackers and playing pencil and paper games ('Let me see, a river beginning with 'V'?')". (A. P. II, 66).

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist sie jedoch infolge ihres assoziativen Charakters für die erlebte Rede:

„What could he (Turgis) do? A bit of typing and clerking, that was all, and anybody could do that; even girls could do it; some of them, really educated ones like Miss Matfield (yes, and what had she been doing with Mr. Golspie?), just as well as he could". (A. P. II, 202).

Bei Besprechung des Satzbaus wurde auch bereits Priestley's Neigung zur

Worthäufung

erwähnt. Diese trägt im Gegensatz zur Antithese nicht zur Deutlichkeit einer Vorstellung, sondern zur Anschaulichkeit derselben bei:

„But that was water that darkly shone and lapped and swished and splashed there below". (B. 175).

Auch hier findet eine Betrachtung von verschiedenen Seiten statt, aber nicht um schließlich eine einzige Qualität um so kräftiger hervortreten zu lassen, sondern um sie im Ganzen reicher auszustatten, sie möglichst in ihrer Totalität zu erfassen. Es verbindet sich durch sie bei Darstellung der Dinge Nachdruck mit Fülle, Gestalt mit Farbe:

„On the other hand, his (Mr. Oakroyd's) level was not that of those comfortable and well-dressed persons who . . . see them (the police) as so many stalwart, kindly, humorous, obliging fellows, all with big hearts of gold beneath their blue tunics". (G. C. 348).

In den weitaus meisten Fällen beschränkt sich die Worthäufung jedoch auf die D r e i z a h l, auf jene rhythmisch einschmeichelnde Gliederung, die sich auch bei vielen anderen modernen englischen Schriftstellern großer Be-

liebtheit erfreut[4]). Die von Deutschbein zitierte Ansicht Holmes' bezüglich der Triade (dort allerdings nur auf das Adjektiv bezogen) scheint uns für Priestley und sein gerade räumlich besonders starkes Anschaulichkeitsempfinden durchaus zutreffend zu sein: „it is, I suspect, an instinctive and involuntary effort of the mind to present a thought or image with *the three dimensions* which belong to every solid, — an unconscious handling of an idea as if it had length, breadth and thickness"[5]). Auf jeden Fall aber ist die Dreigliederung von „suggestiv magischer Wirkung"[6]).

Die Begriffe werden entweder durch Komma klar voneinander getrennt:

„. . . all she could hear was the noise of the rain, a dismal, frightening, lonely sort of noise". (B. 139),

oder es tritt — sehr viel häufiger — eine Verschleifung durch „und" ein[7]). Diese entspricht wiederum der impressionistischen Neigung, scharfe Konturen zu verwischen, die Dinge ineinander fließen zu lassen:

„The customers are not so clean and healthy and happy as one first imagined them to be". (E. 64).

„There is no resisting an inn that is small and quaint and good, a place that is shelter and fire and food and drink and a fantastic journey's end all in one". (E. 111).

„There was no part of him left to sort out and compare and sum up, for one half was content to gasp and enjoy and break into applause". (A. i. M. 57).

Das letzte, meist 3. Glied kann noch durch ein Adverb gesteigert und dadurch stärker hervorgehoben werden:

„He felt cold and stiff and unpleasantly empty". (G. C. 529).

Oder die ganze Triade wird gesteigert durch eine sich anschließende zusammenfassende Phrase:

„. . . he had once been easily the tallest and strongest and handsomest of the family, a magnificent figure". (B. 235).

Das Schwungvoll-Rhetorische der Dreigliederung wird auch zur entsprechenden Charakterisierung der Gestalten verwandt; vor allem wird die phantasievolle Redeweise des schon an anderer Stelle als genial bezeichneten Barons in A. i. M. auf diese Weise wiedergegeben:

„'. . . What did I do? I clutched at an idea, a movement, cause, anything to serve with body, brain and soul; and threw the whole rotting rest away. What was the result? It all came back, sound and whole and lovelier than ever; the table was spread for me again, with art and wine and beautiful faces and whatever I sought out before, and there at that table I can sit and enjoy this life until the end comes'". (A. I. M. 140).

(Die rhetorische Frage ist hierbei eine natürliche Begleiterscheinung).

---

[4]) z. B. wendet sie auch Priestley's Freund H. Walpole gern, wenn auch nicht ganz so oft wie er selbst an. — Vgl. auch die Beispiele bei M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 173.

[5]) Holmes „The Autocrat of the Breakfast Table", P. 78, zitiert nach M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 114.

[6]) Siehe Literatur-Vorlesung: M. Deutschbein W. S. 1936/7.

[7]) Vgl. hierzu L. Thon: Die Sprache des deutschen Impressionismus, S. 149 ff.

In geringerem Umfange tritt dieses Stilmittel auch bei allen sonstigen höher gebildeten, vor allem etwas bombastisch veranlagten Gestalten auf, so z. B. in G. C. bei Pastor Chillingford, Inigo und selbst — wenigstens in gehobenen Momenten — bei dem weniger gebildeten als großrednerischen Mr. Mitcham:

(Er spricht zu Inigo, den er gerade kennengelernt hat). „'You're a traveller, a campaigner, a trouper, my boy, I can see that', cried Mr. Mitcham approvingly, . . 'Give me a few biscuits and some chocolate and a few bottles of whisky, rye for choice, and I'll face anything. Blizzard, shipreck, anything . . .'". (G. C. 205).

Viele der durch „und" verschliffenen Triaden nähern sich dem Hendiadyoin-Charakter:

„She glittered and jangled and flashed before their startled eyes". (G. C. 591).

Handelte es sich hier um ein quantitatives Hendiadyoin, so kann andererseits auch der qualitative Charakter betont sein:

„He sat and stared and tried to read jumping print . . .". (F. I, 139).

Am häufigsten tritt der Hendiadyoin-Charakter aber an Zweigliederungen in Erscheinung, bei denen die Verschmelzung der Begriffe sogar meist noch durch Alliteration unterstützt wird. Die Bindung wird also immer enger, immer inniger. Wir begegnen solchen Koppelungen in allen Werken Priestley's wieder und wieder, sie sind ganz besonders charakteristisch für seinen Stil:

Quantitativ:

„a queenly wilfulness and waywardness". (A. P. II, 171).

„a dirty and dingy gnome". (G. C. 411).

„his spirits were lumping and leaden". (F. II, 84).

Qualitativ:

„secret and sinful indulgences". (A. i. M. 153).

„Sometimes the violins would play very softly and sadly". (A. P. 280).

Priestley's Freude am Wohlklang solch alliterierender Wortpaare geht aus der folgenden antithetischen und auch rhythmisch schönen Charakterisierung hervor:

„A very queer pair they made, too; the Commander so taut and trim, if shabby, so quiet, so frosty-eyed, a figure from long years of discipline and keen weather; and Mr. Ramsbottom so large and loose, sedentary, so loud-tongued, impudent, and genial". (F. I, 107).

Daß diese Bindungen bewußt auf eine Verschmelzung des Inhalts hinzielen, bestätigen gelegentliche direkte Hinweise des Autors:

„Susie had been dusting her sitting-room . . . in a fashion that fluctuated between the dreary and the dreamy". (G. C. 585).

Irgendwelche Gefühlsmomente scheinen sich jedoch im allgemeinen mit ihnen nicht zu verbinden; sie treten sogar am häufigsten im neutralen Bericht auf, den sie vor zu großer Nüchternheit bewahren helfen. Und

immer wieder neue Kombinationen werden verwandt, nur ganz wenige wiederholen sich öfters, z. B.

„roared and rattled at him". (F. I, 140).
(Siehe auch A. P. I, 77, 174, 207 usw.).

Die Alliteration kann natürlich auch nur zufällig sein:

„taking out his pipe and pouch". (A. P. II, 181).

Seltener wird Reim anstatt Alliteration verwandt:

„amid the chatter and clatter". (A. P. I, 216).
„sodden and trodden dead leaves" (F. I, 10),

oder wird Reim mit Alliteration in Drei-Gliederung kombiniert:

„There they are then, all as eager and excited as you please but all busy wondering and pondering and planning a little". (G. C. 555).
usw. usw.

Vielfach wird aber auch der umgekehrte Weg eingeschlagen: nicht die Verschmelzung der Eigenschaften wird betont, sondern — im Gegenteil — deren Verschiedenartigkeit hervorgehoben. Die Konstruktion ist dann nicht wie hier synthetisch, es wird nicht aus einer Vielheit von Eigenschaften ein Ganzes aufgebaut, sondern sie ist analytisch, ein Begriff oder eine Person wird in heterogene Bestandteile aufgelöst:

„The journey there was so much roaring darkness and a bright frieze of jumping, startled walls and trees and cottages, under cover of which Adam sat silent, h a l f in a maze of fantastic recollections, h a l f in an ebbing dream". (A. i. M. 285).
„. . . and for the moment he had the satisfaction of mingling two gaieties, the i n n e r clear one of the innocent and the o u t w a r d desperate one of the criminal". (A. i. M. 42).

Nicht immer handelt es sich dabei um Gefühle, es kann auch eine konkrete Vorstellung zugrunde liegen:

„The interior of the Gargantua (ein Schiff) was crazy; as if a monstrous hotel had been cut in half, o n e o f t h e h a l v e s c o m p r e s s e d a n d t h e n w i l d l y m i x e d w i t h p a r t s o f a s e a s i d e p r o m e n a d e, a f a n c y f a i r, a n d a f a c t o r y". (F. I, 133).

Am häufigsten werden jedoch Personen aufgeteilt und ihre Gefühle gewissermaßen personifiziert:

„The b o y who had lived on in the Commander leaped up and set fire to the m a n". (F. I, 98).
„The professional d r e s s m a k e r taking the place of the enraptured w o m a n". (G. C. 306).

Solche Aufteilungen sind ähnlich der Verwendung des unbestimmten Artikels bei singulären Vorstellungen von stark konkretisierender oder veranschaulichender Wirkung.

Ein weiteres sehr beliebtes Stilmittel unseres Autors ist die

Wortwiederholung.

Auf die iterative und intensive Wirkung der Wiederholung des V e r b s wurde bereits Bezug genommen[8]), aber auch um alle möglichen anderen Wortarten kann es sich handeln:

[8]) Siehe S. 20 und 22.

„Lady Partlit looked from one to the other of them; her eyes opened w i d e r and w i d e r . . ., then finally she burst into laughter too, a queer soprano sobbing that made the other two want to go o n and o n for ever". (G. P. 390).

Auch wieder in der Redeweise besonders erregbarer Gestalten tritt diese Art Wiederholung sehr häufig auf:

„Susie went on with a flash of pride. 'When you think of it, I've played to t h o u s a n d s and t h o u s a n d s of people all over the country . . .'". (G. C. 388).

In ganz besonderer Erregung findet sogar dreifache Wiederholung statt:

(Wiederum Susie spricht). „But w h e r e, w h e r e, w h e r e did you get that d u c k, that perfect little fat d u c k of a number?'". (G. C. 294).

Eine gewohnheitsmäßige Lebhaftigkeit dagegen, eine Lebhaftigkeit, die nur dem allgemeinen Temperament und nicht einem besonders starken augenblicklichen Gefühl entspringt, wird durch Fortlassen des Kommas zwischen den intensivierenden Adverbien gekennzeichnet:

(Susie spricht). „'And I'm r e a l l y r e a l l y sorry. That's the d i f f e r e n c e, but that's the only d i f f e r e n c e'". (G. C. 386).

(Inigo hat Susie seine Liebe gestanden; sie erwidert diese nicht, fühlt sich aber enorm geschmeichelt. Hinter ihrem Bedauern steht also durchaus kein echtes Gefühl.)

Gelegentlich wirkt die Wortwiederholung atmosphäreschaffend:

„I was introduced to old George, a Cotswold mason. He is in his seventies but still . . .; and he had spent all his long life among s t o n e s. There were bits of s t o n e all over him. He handled the s t o n e s about him, some of which he showed to us, at once easily and lovingly, as women handle their babies. He was like a being that had been created out of s t o n e, a quarry gnome. He was a pious man, this old George, and when he was not talking about s t o n e and walls, he talked . . . about his religious beliefs . . .". (E. J. 58).

Oder es offenbart sich in ihr auch wieder erlebte Rede. Diese äußert sich

a l s K l a g e:

(Turgis denkt über sein Mißgeschick nach). „What was wrong? W h a t *w a s* it, w h a t *w a s* it? . . ." (A. P. II, 203),

a l s U n z u f r i e d e n h e i t:

„. . . and neither that day nor any of the days before Christmas did he once refer to her visit to the Lemmala. There was no particular reason why he should, but still it was d i s a p p o i n t i n g, and he was d i s a p p o i n t i n g, and everything was d i s a p p o i n t i n g". (A. P. II, 80),

a l s V e r z w e i f l u n g:

„Something else muttered o v e r and o v e r again that it was an a c c i d e n t, only an a c c i d e n t, a pure a c c i d e n t; just an a c c i d e n t, all a c c i d e n t a l, simply an a c c i d e n t; and then it said that he wasn't w e l l, not at all w e l l, i l l in fact, n e r v e s and all that, yes n e r v e s, quite i l l, not healthy, not w e l l". (A. P. II, 190).

(Wieder handelt es sich um Turgis' vermeintlichen Mord an Lena Golspie. Sein gänzlich verstörter Sinn umkreist unaufhörlich Wörter, die ihn entlasten

könnten; er klammert sich an sie in geradezu krampfhafter Verzweiflung). Usw. usw.[9]).

Auch für Ironie bietet dieses Stilmittel wieder Gelegenheit:

„There had not appeared to be any room to spare on the way up, but now everybody was in everybody else's way, and everybody was very wet and cold and hungry and so snapped at everybody else, and everybody else, being also very wet and cold and hungry, promptly snapped back again". (G. C. 408).

Selbst bis zum Wortspiel wird es zuweilen gesteigert:

„'I'm the only man in England who is not not Mr. Alfred Nott'". (G. C. 539).

Meist tritt dann aber eine leichte Variation ein, entweder des Wortes selber:

„It (Tewborough) was a town of . . . workingmen who were rapidly becoming nothing but waiting men . ." (G. C. 410),

oder eines Attributes:

„. . . all because Mrs. Williams and her husband on the next floor had got a loud speaker, one of them little horns, and it was not only a loud speaker but also a late speaker, and in fact would speak your head off". (A. P. I, 28).

(Es handelt sich hier um erlebte Rede der Scheuerfrau Mrs. Cross, die vor allem aus der vulgären Ausdrucksweise „one of them little horns" zu erkennen ist).

Der antithetische Grundzug von Priestley's Schaffensweise tritt wiederum dadurch zutage, daß er den vielen von uns nachgewiesenen Aufspaltungen, Häufungen und Wiederholungen die verschiedensten Mittel der Vereinfachung entgegenarbeiten läßt. Hierzu gehört in erster Linie das nur in seinen Romanen verwandte

Leitmotiv,

ebenfalls eine Wortwiederholung, die jedoch nicht dicht nacheinander erfolgt, sondern sich vielmehr über den ganzen Roman erstreckt. Es besteht darin, daß aus einem ganzen Komplex von Eigenschaften, die eine Gestalt charakterisieren, eine oder mehrere besonders kennzeichnende — sei es körperlicher oder psychischer Art — wieder und wieder betont werden. Dieses bewirkt, daß bei ihrem jedesmaligen Erscheinen im Leser auf assoziativem Wege ein klares image[10]) der betreffenden Person hervorgerufen wird.

So ist z. B. Mr. Dersingham in A. P. „the old Worrelian" (A. P. I, 50, 97 usw.), Mr. Smeeth der Mann „of figures" (A. P. 40), von „neat little columns of figures" oder „neatest little figures" (A. P. I, 41). Dieser bis zum letzten pflichtgetreue Angestellte freut sich über seine „columns of neat little figures" (A. P. I, 259), „his neat little wonderland of figures" (A. P. II, 48), er

[9]) Vgl. hierzu auch die Interpretation Golspie's, S. 71/72.
[10]) Vgl. hierzu die Seminar-Übungen von M. Deutschbein im W. S. 1935/36 und S. S. 1936.

ist „master of the neat little figures" (A. P. II, 229) usw. Bei Turgis in A. P. sind es Gegensätze und Mißverhältnisse, die immer wieder betont werden (A. P. I, 34, 164 usw.), Stanley träumt davon, ein Detektiv zu sein. Er verfolgt daher bei jeder Gelegenheit ihm verdächtig erscheinende Personen. Auf dieses „shadowing people" oder „shaddering people" (A. P. I, 30), wie er selber es vulgär nennt, wird bei jeder nur möglichen Gelegenheit Bezug genommen.

In G. C. sind z. B. neben Inigo's „long lock of hair", von der wir hören, daß sie „perpetually across his right eyebrow" (G. C. 75) fällt, sein großzügig begonnenes, erst im Epilog als vollendet erwähntes Werk „the Last Knapsack", ganz besonders jedoch seine hinreißend melodiöse, den ganzen Roman durchziehende und belebende Komposition „Slippin' round the Corner" leitmotivisch zu deuten. Das letzte ist sogar, unterstrichen durch eine vorausdeutende, direkte Aussage des Autors: „He (Inigo) . . . went striding down the corridor, whistling his tune, that tune which is perhaps the *Leitmotiv* of the piece" (G. C. 83), das Leitmotiv des ganzen Romanes.

Auch in der Redeweise der Gestalten tritt das Leitmotiv auf. Wiederum bei Inigo ist es besonders stark ausgeprägt durch seine Angewohnheit, fast jede Aussage durch ein energisch klingendes „absolutely" zu intensivieren, vielleicht als Kompensation seines ein wenig künstlerisch labilen Gemütes:

„'But that's the only time I can play it, absolutely the only time', Inigo replied". (G. C. 82)

oder: „'Do make up your mind. I'm all for it, absolutely". (G. C. 297). Diese Angewohnheit Inigo's wird noch stärker dadurch betont, daß sie von Susie parodiert wird:

„'It's nothing to the hole we're in now, laddie', she said darkly. 'We're in a mess, busted absolutely — as our sweet young pianist says . . .'". (G. C. 586).

Natürlich kennzeichnet sie auch seine erlebte Rede:

„He sat up and rubbed his hands. He felt cold and stiff and unpleasantly empty. It was too early in the day to be riding in trains, absolutely . . .". (G. C. 529/530).

In A. P. hat Mr. Pearson ein etwas törichtes Lachen an sich:

„He was both nervous and amiable, and consequently he laughed a great deal at nothing in particular, and the sound he made when he laughed can only be set down as Tee-tee-tee-tee-tee". (A. P. 123).

Zuweilen ist dieses Lachen Mr. Pearson's einzige Antwort:

„'Tee-tee-tee', Mr. Pearson put in, rather doubtfully". (A. P. I, 125).

Es ist bezeichnend, daß die Verwendung des Leitmotivs im wesentlichen auf den Mann beschränkt bleibt, dessen ausgeprägteren Charakter es kennzeichnet. An nur wenigen Frauen finden wir höchstens Temperament oder kleine Schwächen leitmotivisch ausgewertet. So ist z. B. „fringe" und „Oriental-effect" von „dear Poppy Sellers" (A. P. I, 110 usw.) oder die bereits oben angeführte emphatische Redeweise von Mrs. Dersingham[11]) ein immer wiederkehrendes Motiv.

---

[11]) Vgl. hierzu das Beispiel auf S. 23.

Weiterhin wirkt die

Folie

vereinheitlichend. Auch sie begleitet die Persönlichkeit, die sie untermalen soll, durch den ganzen Roman. Vielfach besteht sie in dem Lieblingstabak der betreffenden Gestalt. Bei Mr. Smeeth in A. P. ist es „F. Benenden's 'Own Mixture'" (A. P. I, 69, 102, 261 usw.), bei Mr. Oakroyd in G. C. die Marke „Old Salt", die ihn

von Anfang:

„Mr. Oakroyd, who wanted to kick him, bent over his pipe and his packet of Old Salt tobacco, . . ." (G. C. 17)

bis Ende:

(er ist seiner Tochter nach Amerika gefolgt, der Autor berichtet darüber). „. . . there are no cosy little public-houses, . . ., the tobacco is too sweet, not a patch on Old Salt". (G. C. 646).

begleitet.

Noch charakteristischer für ihn ist aber seine Mütze:

„It (the cap) is neither grey nor green (die Farben des Bruddersford United Association Football Club's) but a rather dirty brown. Then unlike most of the others, it is no too large for is wearer but, if anything, a shade too small, though it is true he has pushed it back from his forhead as if he were too hot — as indeed he is". (G. C. 4).

Der Sitz seiner Mütze kennzeichnet vielfach seine Stimmung:

„At noon on Saturday they were all there, not excluding Mr. Oakroyd, whose pipe was still in his mouth but quite cold and empty and whose little cap was as far back on his head as it could possibly go, two facts that proved beyond doubt that he was uneasy in mind". (G. C. 431).

„'Nay, lass', he said, 'tak' it easy, tak' it easy'. Then he rubbed his chin hard, tried to push his cap further back still, finally pushed it off his head altogether, picked it up and jammed it on again, then stepped forward and manfully spoke up". (G. C. 436).

(Die Good Companions haben die entmutigendsten Mißerfolge gehabt und sie beratschlagen, ob sie ihr Unternehmen nicht überhaupt aufgeben sollen, ein Vorschlag, gegen den Mr. Oakroyd fast als einziger leidenschaftlich protestiert).

Vielfach verwendet der Autor das Nomen agentis, um die Gestalten gewissermaßen auf den

Hauptnenner

zu bringen. In A. P. ist z. B. Mrs. Smeeth „a born spender" (A. P. I, 267), Mr. Pelumpton ein „messer-about with clocks" (A. P. I, 168), und wenn Turgis ein „lover" (A. P. I, 159, II, 172) genannt wird, so bedeutet dieses Wort hier nicht in der üblichen abstrakten Verallgemeinerung „Liebhaber", sondern bezeichnet vielmehr unter Betonung seines gleichzeitig konkret verbalen Gehaltes ganz individuell einen Menschen, der fortgesetzt liebt, der lieben muß, in der Bedeutung von „he will love". Es handelt sich also bei diesen Wortbildungen meist nicht um die Vermittlung von äußerlich angefügten, zu-

fälligen und zeitlich begrenzten Merkmalen, sondern von angeborenen, dauernden Eigenschaften der Gestalten, um eine Art Metonymie, Pars-pro-toto-Ausdrücke, die auch vielfach in körperlicher Beziehung in der Funktion hervorhebender Zusammenfassung auftreten:

„Once more, he was addressing her soaking hat and streaming waterproof, for they had moved forward again". (A. i. M. 218).

(Es handelt sich um einen Mann mit einem Glasauge). „ . . . the eye continued", „ . . . the eye concluded". (A. P. I, 23, 94)

oder etwas abgeschwächt:

„Miss Matfield appeared, or rather a notebook and pencil appeared, with a shadow of Miss Matfield in charge of them". (A. P. I, 51).

Auch in direkter Rede werden solche Pars-pro-toto-Ausdrücke gern verwandt: z. B. tituliert Mrs. Smeeth ihren Gatten „Mister Methodical" (A. P. I, 285) und ihre Nachbarin „Mrs. Screaming Twenty-three" (A. P. I, 79), während der aufgebrachte Mr. Golspie Turgis verachtungsvoll als „Mister half-starved caveman" (A. P. II, 198) bezeichnet, usw. usw.

2.) Bildliche Darstellungsweisen.

Wie die meisten englischen Schriftsteller macht auch Priestley mit Vorliebe von der Anschaulichkeit des

Bildes

Gebrauch. Und zwar finden wir bei ihm vorwiegend „kurze, momentane Dinggleichnisse", wie sie „für das 19. Jahrhundert, in dem mit der fortgeschrittenen Vereinzelung und Zersplitterung der Individuen die Ganzheit des Weltbildes immer mehr verloren gegangen und das Erleben auf den Moment gestellt ist,"[12]) charakteristisch sind. Der Form nach ist der like-Vergleich, der spontan, aber noch verstandesmäßig alle möglichen Ähnlichkeiten zwischen den Dingen aufzeigt, am häufigsten. Doch auch dem phantasiereicheren as if-Vergleich begegnen wir öfters, während die reine Gefühlsmetapher relativ selten ist. Denn da Priestley's Romane den Alltag für den Alltagsmenschen beschreiben, drängen darin nur selten einzigartige Gefühle nach Gestaltung, verlangen nur wenig „Urerlebnisse" nach der „urgebildeten"[13]) Sprache der Metapher.

Am liebsten vergleicht der Autor mit Tieren[14]). Als Sachsphäre dienen vor allem Aussehen und Verhalten des Menschen.

Der Mann:

„He was a little man with a dusty puckered face and an immense upper lip so that he looked like a wise old monkey. (E. J. 58).

---

[12]) H. Pongs: Das Bild in der Dichtung, S. 173.
[13]) dto., S. 137.
[14]) Vgl. hierzu M. Deutschbein: Neuenglische Stil. S. 93.

„The Baron was waiting for him, looking like a monstrous f o w l perched on the shining bough of the road". (A. i. M. 148).
„. . . and William himself was merely a stupefied mouse". (F. I, 169).

Besonders der taubstumme, beschränkte, aber riesenstarke Butler Morgan in B. fordert immer wieder zu Tiervergleichen heraus:

„Morgan had charged like a b u l l and was upon him". (B. 196).
„It might be still possible to master this brute, who seemed as gigantic but as brainless as a prehistoric m o n s t e r". (B. 197).

Eine Lieblingsbildsphäre unter den Tieren ist der Hund, besonders der Terrier:

„Mr. Dersingham ran in and out like a large pink f o x t e r r i e r". (A. P. I, 247).
„. . . said Inigo, regarding his companion as if he were a fairly intelligent f o x t e r r i e r: (G. C. 76).

Manche Bilder sind infolge von den Tieren beigegebenen menschlichen Attributen von äußerst drastischer Wirkung:

„And they were killed . . . by diplomats working underground like m o n o c l e d m o l e s, . . .". (E. J. 172).
„He (Mr. Medworth) is a middle-aged man with a very wide mouth and a glitter of large protruding teeth, so that he looks like a j o v i a l s h a r k". (G. C. 43).
„Greenlaw . . . contrived to look not unlike a f r i e n d l y w a l r u s in a mist". (F. I, 9).

D i e F r a u:

Fanden wir das in der Wiederholung typischer Eigenschaften oder Charakterzüge bestehende Leitmotiv besonders zahlreich für die ausgeprägtere und gleichmäßigere Natur des Mannes angewandt, so ist der meist nur den Augenblick fixierende Vergleich ein Stilmittel, das sich für Charakterisierung der vielfach wechselnden und bunt schillernden Psyche und und Erscheinung der Frau hervorragend geeignet erweist. Alle möglichen Wesenszüge werden auf diese Weise betont, währênd die auf den Mann bezogenen Bilder eine viel allgemeinere Beschaffenheit zeigten.

Die dämonische Frau wird oftmals mit Raubtieren verglichen:

„. . . the girl being coy and arch on a gigantic scale, like a k i t t e n s u d d e n l y t u r n e d i n t o a l i o n e s s . . . ". (F. I, 166).
„Inigo felt as if he were being introduced to an amiable blonde t i g r e s s". (G. C. 538).

Die unsympathische Art einer Frau wird erfaßt durch einen Vergleich mit einem bösartigen Insekt:

„The woman went on, looking at him like a s p e c u l a t i v e m o s q u i t o". (F. I, 80).

Als Vergleichsbild für die Anmut sehr junger Mädchen finden wir meist das „animal" rundweg verwandt:

„. . . there were one or two young girls, like lovely shy a n i m a l s". (F. I, 179).
„Lena reclined, like a lovely lazy a n i m a l, on a pile of cushions". (A. P. II, 33),

während reifere und sehr aufgeputzte Frauen gern mit bunten, tropischen Vögeln verglichen werden:

„. . . she (Mr. Garsuvin's 'Mer-dam') was a blaze of scarlet and emerald green like a great bird of paradise in the room". (F. I, 32).
„Lady Catterbird, a middle-aged woman, glittering with jewels, with a face like a white-washed parrot". (W. H. 141).

Weitere öfters auftretende Bildsphären zum Vergleich mit Menschen sind Fürsten, Feldherren und sonstige große Leute.

Der Mann:

„. . . the man (Mr. Stensen) being a kind of loud, affable and nasal Viking". (F. I, 166).
„Everything about him, face, figure, manner, was in the high Roman fashion, and he addressed and finally dismissed the porter as if Plutarch himself were in sight and hearing". (A. i. M. 5).

Durch Verquickung von antiker und moderner Zeit entsteht wiederum drastisch-komische Wirkung:

„Ramsbottom, who, whith his flowers at a sinister angle, looked rather like a Nero in spectacles". (F. I, 263).
„. . . Nature . . ., had produced Jerry Jerningham, this Antinous in evening dress and dancing slippers, to match the event". (G. C. 292).

Die Frau:

Ihre hoheitsvolle Miene wird gern durch Vergleich mit Fürstinnen festgehalten:

„She (Mrs. Smeeth) turned herself again into a woman who had quarrelled with him (Mr. Smeeth) . . ., rather like a duchess visiting a poor cottager". (A. P. II. 151).

„Mrs. Joe, who was sitting erect, with her head a little to one side, her eyebrows well raised and her lips pursed up, as if all Dorking was looking at its Duchess". (G. C. 274),

während arbeitswütige Wirtinnen oft mit Feldherren verglichen werden:

„She was like a triumphant commander of some long besieged town that had at last been relieved, and indeed that is exactly what she was".

„She (Mrs. Pelumpton) was not enjoying this cup of tea, however, in an easy leisurely fashion; she was sitting, almost tense, on the very edge of the chair; and she had something of the air of a cavalry general between two phases of a battle". (A. P. I, 166).

Für viele dieser Bilder ist es charakteristisch, daß sie weiter fortgeführt werden. Sie geben dann natürlich nicht einen nur momentanen Eindruck wieder, sondern heben wesentliche Merkmale hervor. So finden wir z. B. die Vergleiche für Mr. und Mrs. Stensen in F., das Bild der lioness und des Viking während der ganzen Scene, die sie behandelt, beibehalten. Immer wieder lesen wir „screamed the Lioness", „enquired the Viking", „the Viking bellowed" (F. I, 167) usw.

Mrs. Pelumpton wurde charakterisiert (siehe oben) als eine Frau mit dem „air of a cavalry general between two phases of a battle". Folglich wird im weiteren Verlauf der Handlung über sie berichtet:

„As soon as she saw Turgis she put down her cup, and, as it were, jumped into the saddle again". (A. P. I, 167)

oder: „. . . cried little Mrs. Pelumpton, sitting down but only on the edge of the chair to show that this was a mere breathing space in the long b a t t l e with beds and stairs and dirty plates and potatoes and legs of mutton". (A. P. II, 7).

Auch kann sich ein Bild verändern oder ausdrücklich wieder aufgehoben werden. Über Lady Partlit, die als „cockatoo" (G. C. 387) eingeführt wird, heißt es zwar bei späterer Gelegenheit — als nunmehrige jung verheiratete und glückstrahlende Mrs. Jerningham —, daß

„though she still resembled a cockatoo, neither cage nor jungle had ever seen a cockatoo so excited, so triumphant". (G. C. 591).

Doch hören wir in einem dritten Fall von ihr, daß sie

„. . . was evidently not only happy herself but anxious that everybody else should be happy. A b i r d o f P a r a d i s e, n o t a c o c k a t o o". (G. C. 596).

Weiterhin werden K ö r p e r t e i l e, vor allem Gesicht und Gesichtsteile des Menschen, verbildlicht. Hierbei werden vielfach B l u m e n und F r ü c h t e, aber auch alle möglichen anderen der Dingwelt entnommenen Gegenstände zum Vergleich herangezogen:

„. . . his large plain face, not unlike a vast p o t a t o". (F. I, 186).

„. . . looking at a girl . . . with cheeks like an a p p l e". (G. C. 94).

„. . . a dirty little fellow with a broad flat nose and an i n d i a r u b b e r mouth, . . .". (A. P. I, 190).

„. . . the landlord . . ., red as a b r i c k and with the tiniest b u t t o n o f a nose". (A. i. M. 43).

Alle diese Bilder sind ziemlich derb und alltäglich. In ähnlicher Weise können auch die Augen, rein e i n d r u c k s m ä ß i g, behandelt sein:

„Her head was so big. As big as a c o a l s c u t t l e and with eyes like flashing l a m p s". (G. C. 528).

„Mr. Femm retreated a step, his eyes two p i n p o i n t s in a c r u m p l e d s h e e t o f p a p e r". (B. 30).

„. . . her eyes, which sat so close to her long thin nose that they were like t w o b e r r i e s o n a s t a l k". (F. I, 79).

Meistens wird aber der A u s d r u c k der Augen bildlich erfaßt. Die Bildsphäre ist dann sehr viel gehaltvoller, vorwiegend abstrakt und meist in Form der Metapher:

„Only the tiny snapping eyes were alive in that doughy face of hers. They went travelling over Margaret like t w o a n g r y l i t t l e e x i l e s i n a h a t e f u l c o u n t r y. (B. 48).

„Among the second- and third-class passengers and their friends were some people of a fine dusty hue, with a s o f t m i d n i g h t i n t h e i r e y e s". (F. I, 178).

Größtenteils handelt es sich um die Augen junger und schöner Frauen:

„Her eyes were d e s o l a t e b r o w n p o o l s". (A. i. M. 113).

„. . . in the eyes she fixed on William was d o o m s d a y i n v i o l e t a n d b l a c k". (F. I, 64).

Bei U m w e l t b e s c h r e i b u n g e n wird auch wieder gern das T i e r r e i c h herangezogen:

„There is something depressing about the way in which a tram lumbers and groans and grinds along like a sick elephant, . . .". (E. J. 90).

Am liebsten werden die elektrischen Bahnen mit Käfern verglichen:

„This is the region of mountaineering trams; you see them far away at night, climbing the hills, like luminous beetles". (E. J. 162).

Vergleiche aus der Pflanzenwelt sind relativ selten:

„He let it (the gas-fire) murmur and sink, until its flames were like tiny blue flowers". (A. P. II, 17).

Auch Stoff- und Qualitätsbezeichnungen liefern keine allzuhäufige Bildsphäre:

„There were butterflies like winged patches of velvet". (F. I, 243).
„He mixed himself a large whisky and soda and took a great gulp of its pale gold and mellowed fire". (F. I, 128).

Manche Vergleiche werden der Handwerkersphäre entnommen:

„. . . as he moved a blind swing of Morgan's clenched hand, as big as a mallet, caught him . . .". (B. 197).

usw. usw.

Oft sind die für Umwelt- und Naturbeschreibungen verwandten Bilder infolge der sehr materiellen Bildsphäre recht drastisch:

„And he left them at ease in the rose and grey Antoinette sitting-room, which was warm and airless and not unlike the inside of a chocolate-box". (W. H. 77).
„The morning was as crisp as a nut". (G. C. 70).
„. . . . this clear sunlight, crisp as a biscuit". (F. I, 151).

Naturbilder mit ausgesprochen poetischer Absicht sind selten, können jedoch sehr schön und stimmungsvoll sein:

„The sea and sky were like one great hollow pearl, smokily flecked with fire". (F. II, 44).
„The day was just crossing the little magical bridge between afternoon and evening". (G. C. 9).

Am häufigsten und besten gelingt dem Autor die Darstellung des Sonnenunterganges[15]). Aber auch die See, der englische Nebel usw. sind beliebte Motive. Es tritt dann meist Häufung der Bilder ein, und Personifikation, Alliteration, Satzballung usw. unterstützen noch deren Wirkung. Doch zeichnet sich die Wiedergabe meist durch ziemliche Kürze aus:

„There was a light fog over the town. The shuttered shops and banks and warehouses were vague shapes and like the scenery of some dismal dream. Cars came sliding from nowhere, twisted this way and that, hooted like wounded monsters, then slipped away into nothingness. Ponderous trams loomed up, creaking and groaning, stopped to swallow a few morsels of humanity, and lumbered off to unimaginable places". (G. C. 381).

Jede Möglichkeit, die Verschwommenheit des Bildes, die Undurchsichtigkeit des Nebels zu suggerieren, wird wahrgenommen. — Vor allem die Metapher verschönt solche Darstellungen gern:

---

[15]) Vgl. hierzu S. 63 ff.

„It was a fantastic journey . . . They ran along green troughs powdered with dust; they sailed up towards great castles of vapour, rosy Himalayas of cloud; they sank through hollows of blue air cupped round with grass; and all the hills, the dales and dingles, the farmhouses came curving to meet them, steadily shone or gloomed for a moment, then slipped noiselessly away like places in a dream". (G. C. 170/71).

Bilder sind aber vor allem da am Platze, wo es sich um sonst schwer Ausdrückbares handelt. Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, die ganze Welt des Abstrakten vermag der Autor fast nur auf diese Weise fühlbar zu machen.

Auch hier kommt es oftmals infolge des starken Kontrastes zwischen Sach- und Bildsphäre zu äußerst drastischer Wirkung. Unangenehme Empfindungen drückt Priestley gern aus durch Vergleiche mit einer unsympathischen oder unmöglichen Nahrungsaufnahme:

„. . . listening to it (the organ of a picture palace) was like being forcibly fed with treacle". (G. C. 229).

„. . . but it (die Gesellschaft eines jungen Mädchens) was merely dull and savourless, like trying to eat sawdust". (A. P. II, 171).

Ein sehr beliebter Vergleichsgegenstand nicht nur für konkrete, sondern auch abstrakte Vorstellungen ist — cheese!:

„No doubt, people were right, he'd (Penderel) wanted the moon; now he'd start again and simply want cheese, and perhaps in the end he'd find that the moon was made of cheese after all". (B. 224).

Nicht ganz so drastisch, aber immerhin sehr nüchtern, ist das folgende Bild:

„. . . what he (Turgis) wanted at heart was not ordinary human happiness, but a golden immortality, a balcony seat high above Time and Change". (A. P. II, 39).

Zur Verbildlichung der Sphäre um mind und soul werden Schubkästen, Korridore, Flaschen u. ähnl. herangezogen:

„When they returned to the auditorium, its atmosphere seemed more unpleasant and oppressive than ever: it was like walking into a drawer full of old rubbish that had not been turned out for twenty years. (G. C. 412).

„Miss Trant . . . now and then remembers the figure of a man in a car, a man so like the ghost that has long haunted the dim corridors of her mind". (G. C. 555).

Doch kann ein solcher Vergleich auch von großer Zartheit sein wie der folgende, der in A. i. M. die Stimmung zwischen Adam und Peter nach ihrem gemeinsamen abenteuerlichen Tagesmarsch wiedergibt:

„And all the while, somewhere behind this scene of noisy fellowship, stealthy hands were folding away mysterious fabrics of experience and secret cupboard doors were clicking. When this was all done, the last door shut, there fell between them a long silence". (A. i. M. 224).

Selbst die in Priestleys kritischen Schriften verwandten Bilder sind oft sehr drastisch. Die Bildsphäre ist jedenfalls fast immer konkret:

„Certain other writers, theorists like Godwin, daubed the jam of this ultra-romantic fiction round their philosophical pills". (E. N. 28).

„Scott had gone out, like one of his own Border raiders, and looted history itself; Jane Austen had stayed at home". (E. N. 28).

Eben so zahlreich sind jedoch auch in der abstrakten Sphäre höher gestimmte Bilder. Enttäuschungen weiß Priestley sehr geschickt durch eine einzige Nominal- oder Verbalmetapher auszudrücken (in einer Art Personifizierung):

„Turgis moved away . . . back to Nathaniel Street with the ruins of his evening". (A. P. I, 186).

(Der Sonntag hatte nicht gehalten, was Turgis sich von ihm versprochen hatte).

„He (Felton) was coolly walking off with Inigo's whole afternoon". (G. C. 86).

(Inigo sieht Felton mit einem Mädchen fortgehen, das er selbst gern ausführen wollte).

Für Erregungen und Spannungen werden Zündschnur, Bombe, Vulkan usw. als Bild verwandt:

„The fuse had been burning briskly for some time, and now its travelling spark reached the explosive. Mr. Smeeth blew up". (A. P. II, 266).

„He knew now, only too well, that with this girl he was falling fathoms deep in love . . . It was the strangest thing, as if a bomb, charged with colour and sweetness, had suddenly burst inside him". (F. I. 197).

„The doctor gave a great bellow of laughter, and what with his roars, his smoke, and the red glow of him, he was like a volcano in eruption". (W. H. 207).

Und schließlich erheben sich auch auf diesem Gebiet manche Bilder zu wirklicher Schönheit:

„Mr. Smeeth was left to smoke his pipe, alone, a solitary figure in a huge, dark, mysterious world of cracking walls and slithering foundations, with echoes and rumours of catastrophe in every wind". (A. P. II, 151).

Gern wird wie hier vermittels des Bildes auf drohendes Unheil vorbereitet. Ähnlich auch in B:

„At the sound of it (the sudden laughter of madness), the mind hearing its own knell ringing in an empty sky, ran affrighted, and the heart, awakening out of its dream of peace and kindness stood still". (B. 248).

„Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder"[16]) zitiert Pongs nach Hamann. Wir sollten daher vor allem auf den

[16]) S. 14.

Gebieten nach hochwertigen Bildern suchen, die diesen Quellen ganz besonders nahe liegen, vor allem auf dem Gebiet der Liebe. Doch müssen wir feststellen, daß sie hier bei weitem nicht so häufige Verwendung finden, wie man vermuten sollte. Die Liebes-Scenen sind vielmehr ziemlich kurz gefaßt; sie entwickeln sich entweder rein im Dialog, oder es wird in ihnen mehr sachlich berichtet als gefühlsmäßig-lyrisch dargestellt:

„She (Miss Matfield) could not have described it (Goldspie's Umarmung) as being either pleasant or unpleasant. It was not an experience that could fall into such easy categories. It could not be tasted, examined, reported on, like most of Miss Matfield's experiences. If it belonged anywhere, it belonged to the fire, flood and earthquake department. Her quickening blood faced and replied to this huge masculine onslaught, but the rest of her was simply dazed and shaken". (A. P. II, 110).

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich das mehr verstandesmäßige Abwägen als leidenschaftliche Überströmen des Gefühls.

Ähnlich verhält es sich in einem anderen Falle, wo es sich um weniger körperliche Liebe handelt als im letzten Beispiel:

„They kissed. Then her hand was passed over his cheek, and his arms tightened about her and they kissed again. It was all done very quietly and comfortably, without any of the blind fumbling and straining of a new passion, yet it had not only meaning but intensity. This intensity, however, like a slant of sunlight, had passed through a mellowing atmosphere of large friendliness". (B. 220).

Diese Verbildlichung des Liebesgefühls hat wenig Überzeugendes an sich. Weit echter mutet sogar die folgende einfache, jedoch in Priestleyscher Weise antithetisch gefaßte Aussage an:

„Penderel drew a long breath. He wasn't bewildered, he wasn't ecstatic; he was suddenly and solidly happy. He felt enormously rich". (B. 220).

Selbst die Bilder, die bei Behandlung der großen Leidenschaft von Turgis zu Lena Golspie in A. P. auftreten, sind von keiner merklichen Bedeutung. Ein Vergleich wie der folgende ist in seiner Einfachheit wohl schön zu nennen:

„But Turgis was alight with love. He set there in a dream ecstasy of devotion, in which remembered kisses glittered like stars". (A. P. II, 58),

doch ist diese Schönheit mehr dem Wohlklang der Laute als der Wahl des Bildes selbst zu danken.

Am reichsten an Bildern ist A. i. M. infolge seines romantischen Charakters und Adams schwärmerischer Liebe zu drei Frauen. Doch selbst in dieser hochgespannten Atmosphäre begegnen uns einige ernüchternd drastische Bilder, z. B.:

„To climb in and sit beside Helen, knowing that you were to be there together for the next hour or so, was an adventure in itself, an experience as rich as nougat". (A. i. M. 245),

obwohl es auch hier nicht an gefühlskräftigeren Metaphern mit abstrakteren Bildsphären fehlt:

„Their eyes (Nina's and Adam's) met, to read the doom of their solitary light. Now for a moon-beam-haunted dusk, his lady there a glimmer of white flesh, her hair and eyes and mouth so many shadows". (A. i. M. 157).

„It flashed upon him (Adam) that she (Peter) was the supreme creation of this rousing morning, the very queen of its steely territories and tumultuous air". (A. i. M. 170).

„The Helen sitting by his (Adam's) side was now only a dark shell, for it seemed that her real being, the unique spirit of her had escaped and expanded until it broadened out over the whole dim world and became at last its very atmosphere. His sense of her, was itself a soft radiance, filtering through his vague vision of things, and so he sailed on through a moonlight he had not known before". (A. i. M. 269).

Schließlich sei noch auf eine eigenartige, auffallend häufig verwandte Bildsphäre aufmerksam gemacht, die wiederum in Priestley's Weltauffassung begründet zu liegen scheint. Es ist die Zauber- und Hexen-Welt. Trotz aller vom Menschen erkannten Gesetzmäßigkeit des Lebens geschehen auch viele Dinge in der Welt, die gänzlich unerklärlich erscheinen und nichts als verwundertes oder bewunderndes Erstaunen erregen. Allein schon dem Wort to conjure oder conjurer begegnen wir daher in fast allen Werken immer wieder:

„. . . but it all turns out to be beautiful in the end — it's like a conjuring trick". (G. C. 454).

„'Here', he said, producing a flask as unexpectedly as a conjurer". (G. C. 397).

Auch die „witch" spielt eine Rolle:

„Jimmy's astonishing wife had spirited him away, just as if she were a witch". (G. C. 427).

Von ähnlicher Wirkung ist die folgende, vielfach verwandte unbestimmte Ausdrucksweise:

„. . . because the next moment, Jerry Jerningham appeared from nowhere, was immediately grabbed by this large woman, and whisked off, . . ." (G. C. 572).

Wir betonten wiederholt Priestley's Vorliebe für den drastischen Vergleich. Oft ist er bis zur stark übertreibenden Hyperbel gesteigert:

„Now he pounced upon William as if they had agreed to do a comic acrobatic act together; at any moment, it seemed, he might throw William up to the ceiling, catch him, and then hurl him out of the window". (F. II, 104).

(Inigo betrachtet die Auslagen in einer Musikhandlung). „Lost sweethearts — in waltz time and the key of E flat — were handled here by the hundredweight". (G. C. 534).

„The place (Bundle's Restaurant) was a vegetarian's nightmare. It seemed to be perpetually celebrating the victory of some mediaeval baron . . . If you asked for roast beef at Bundle's they

took you at your word, and promptly wheeled up to you the red dripping half of a roasted ox, and after the waiter had implored you to examine it and had asked you a few solemn questions about fat and lean, under-done and over-done, he cut you off a pound or two here, a pound or two there. A request for mutton was not treated perhaps with the same high seriousness, but even that meant that legs and shoulders came trundling up from all directions, and you found yourself facing a few assorted pounds of it on your plate". (A. P. II, 98/99).

Namenssymbolik verwendet Priestley vor allem in G. C. und A. P., doch auch gelegentlich in den anderen Romanen. So heißt z. B. die elend langweilige kleine Station, zu der Inigo bei Beginn seiner Wanderung gelangt, „Dullingham Junction" (G. C. 201), während der Mann, der so ungern Trinkgeld gibt, den ironischen Namen „Mr. Tipstead" erhalten hat (G. C. 167). — In A. P. stellt der Name der Straße „Angel Pavement", in dem der Roman hauptsächlich spielt, ein ebenso gutes Symbol dar für das Thema desselben wie auch der in ihm betriebene Handel mit „inlays" und „veneers". Denn wie sich unter Edelholz vortäuschenden Furnierungen Möbelstücke aus ganz gewöhnlichem Holz verstecken, so verbirgt sich auch hinter dem so poetisch klingenden Namen „Angel Pavement" die denkbar engste, trübseligste Gasse, so können wir auch hinter der einförmigen, ausdruckslosen und aufgemachten Erscheinung des modernen Menschen die verschiedenartigsten und oftmals durchaus nicht unbewegten oder vornehmen Seelenhaltungen entdecken. — Weiterhin nennt der Autor die stets leicht gereizte und schlechtlaunige Scheuerfrau des Büros Mrs. „Cross", während uns Dersingham's Freund mit dem „pear-shaped head" (A. P. I, 123) als Mr. „Pearson" vorgestellt wird. Die nach Abstammung und Körperbeschaffenheit Blut und Boden nahestehende Stenotypistin heißt Miss „Matfield", und sehen wir schließlich nicht Golspie, den Hochstapler, in allen Weltteilen und Winkeln emsig nach — „Gold spähen"?

Priestley genügt es jedoch nicht, Abstraktes durch Konstruktion oder Bild fühlbar zu machen, Lebendiges so lebendig wie möglich und Totes in greifbarer Plastizität darzustellen, sondern auch das Tote lebt und atmet bei ihm. Auch von der

Personifizierung

macht er reichlichen Gebrauch. Teller und Schilder, Straßen und Zimmer, der Morgen, das Meer, der Wein, was es auch sein mag: sie alle haben Stimmungen, nehmen Teil am menschlichen Leben, lächeln, sprechen, mißbilligen usw.[17]):

„The morning, which already had a companionable Saturday look about it, smiled upon him, if only faintly". (A. P. II, 127).

„The morning was as crisp as a nut; the roads scrawled invitations, the very wires above hummed faint calls, to the misty blue beyond". (G. C. 70).

[17]) Wir fühlen uns hier lebhaft an Dickens erinnert.

„Real ladies, that plate said, don't rush away and cook omelettes for other people's dinner tables". (A. P. I, 141).

„There were two little brass plates on the door: one said . . . and the other whispered *Miss Thong — Dressmaker*". (G. C. 302).

„It (Turgis' bed-sittingroom) did not like being sat in, resented the sight of a cup of tea and a biscuit, . . ." (A. P. I, 166).

„This was the Pacific in one of its rare moods of wrath and destruction. Now it added a thundering bass to the shrill treble of the wind. Both wine and water appeared to have taken a dislike to Faraway Island". (F. II, 165).

„Up jumped Old Rob Roy (eine Weinsorte) himself to answer". (G. C. 102), usw. usw. (Vgl. hierzu auch S. 42).

Doch sie nehmen nicht nur seelisch Teil am Menschen, sie arbeiten auch für ihn:

„. . . Mr. Poppleby waved a hand to indicate the presence of . . a towel that had seen long and desperate service". (G. C. 123),

sie bewegen sich:

„. . . one of those short pruned moustaches that crept under the noses of so many subalterns during the war". (A. P. I, 49),

sie kämpfen:

„. . . their windows stare down at . . . lawns and flower-beds that look as if they are only too willing to give up the unequal struggle". usw. (A. P. I, 117).

Schon das attributive Part. Präs. wirkt vielfach verlebendigend:

„Nina laid a light but d i s t u r b i n g hand on his arm". (A. i. M., 78).

„ . . . a minute later he and Siddell were within h a i l i n g distance of one another". (A. i. M., 97).

Doch auch attributive Adjektiva haben zuweilen diese Wirkung[18]):

„Mr. Porry . . . arrived and accepted one of those c y n i c a l Egyptian cigarettes, . . .". (G. C. 536).

„. . . he . . . came back, dusty and gloomy, to a s o l i t a r y tea". (G. C. 19).

3.) Impressionistische Unbestimmtheiten.

Zwischen konstruktiver und bildlicher Gestaltung steht schließlich noch eine Darstellungsweise, die sich von diesen besonders dadurch unterscheidet, daß sie nicht in der Form klar zum Ausdruck kommt, sondern gewissermaßen zwischen den Zeilen liegt. Die Antithese als dualistische Erfassung der Welt bildete bereits den Ansatzpunkt hierzu . Ebenso belauscht Priestley auch andere Gesetze und Erscheinungen der Natur, all die vielen Unbestimmtheiten, subjektiv wie objektiv erscheinenden Veränderungen, Relativitäten usw., die jeder Mensch an sich und um sich täglich erfährt. Es handelt sich hier also wieder um ein Verwischen der scharfen Umrisse, um ein mit stärkster Wirklichkeitsillusion verbundenes impressionistisches Er-

[18]) Gleichzeitig handelt es sich hier um Verdichtung.

fassen der Welt. Charakteristisch ist die oft hierbei auftretende Konstruktion mit to seem :

„He (William) returned to an Ivy Lodge that s e e m e d to have shrunk and faded a little". (F. I, 57).

(Nach dem Begräbnis seines Onkels hat die vertraute und lieb gewordene Atmosphäre in William's Heim viel von ihrem Glanz für ihn verloren).

„Miss Matfield could not decide whether she had exaggerated the size of Mr. Golspie's moustache or whether he had had it trimmed. The fact remained that it s e e m e d considerably smaller". (A. P. II, 80).

(Der Schnurrbart ist hier Symbol für die ganze Gestalt. Während Golspies Abwesenheit hat sich Miss Matfield in ihren Gedanken viel mit dem sie interessierenden Mann beschäftigt. Unsere Wachträume neigen jedoch zu Übertreibung, so daß uns hinterher die nüchterne Wirklichkeit oft enttäuscht).

„The very sunlight s e e m e d different. He (William) had lost now all his first delight in the romantic picturesqueness of the island . . . And now a schooner was a schooner and nothing more". (F. II, 84).

(Ähnlich ist auch hier die Steigerung ins Märchenhafte, die William angesichts der Südseeschönheiten und beschwingt durch Terry's Liebe zu ihm empfunden hat, verblaßt, sobald sich das Mädchen wieder von ihm abgewendet hat: now a schooner was a schooner and nothing more).

Dinge und Personen erscheinen aber nicht nur infolge von subjektiven Stimmungen, Körper- und Seelenverfassungen des Menschen verändert, sondern auch o b j e k t i v durch ihre wechselnden Beziehungen zu anderen Dingen oder Menschen:

„The waiters, squeezing past these lines of feasting warriors, looked terrified and about half life-size . . . Now more men came in; the temperature rose another fifteen degrees; the waiters shrank another six inches". (E. J. 175/76).

(Je zahlreicher und lärmender die zechenden Gäste sind, desto unscheinbarer und verlorener erscheinen die gehetzten Kellner).

Ein Gegenstück hierzu finden wir in G. C.:

„At last, Mr. Memsworth made his entrance. It happened that there was a waiter on each side of the door when he appeared, but there ought to have been at last twenty to say nothing of an orchestra. Mr. Memsworth, however, contrived at once to create an atmosphere in which two waiters looked like twenty". (G. C. 593).

Nichts ist absolut, erst durch ihr Verhältnis zur Umgebung erhalten die Dinge Maß und Wert:

„. . . an enormous round white tower, which I afterwards learned was a new gasometer. It looked bigger than anything else in sight, and as nothing had dimensions that could be measured, it was any size you liked to imagine it. (E. J. 117).

Wie hier um Menge- oder Größeverhältnisse, kann es sich andererseits auch um Zeitverhältnisse handeln :

„The journey down to Lugmouth had seemed quite an adventure; now the journey back seemed a mere step or two, for already he was beginning to think in terms of thousands of miles". (F. I, 123).

(Angesichts der weiten Reise in die Südsee, die zu unternehmen William sich in Lugmouth entschlossen hat, erscheint ihm der an und für sich auch nicht kurze Weg nach London zurück nur noch ganz minimal.)

Noch öfters sind auch hier wieder subjektive Stimmungen maßgebend:

„How long the wheeling figures (Radfahrer bei der Six-Day Cycle Race) went round and round without any sort of break he could not have told, but at last, after many years, the band and the voices broke into a note of new urgency . . . ". (F. I, 138).

(Stunden dehnen sich zu Tagen, ja zu Jahren, wenn der Mensch ermattet, überanstrengt ist.)

In Momenten höchster Seligkeit aber scheint der Zeitbegriff überhaupt gänzlich ausgeschaltet zu sein:

„For a minute or two he (Inigo) held her (Susie) there. No, not for a minute or two. These were no minutes, to be briskly ticked away by the marble clock on the mantelpiece and then lost for ever; the world of Time was far below, wrecked, a darkening ruin, forgotten; he had burst through into that enchanted upper air where suns and moons rise, stand still, and fall at the least whisper of the spirit". (G. C 553).

Weiterhin treten Erinnerung und Traum als atmosphäreschaffende Elemente auf: „In ihrer Beziehung zum Unbewußten liegt ihr Wert für die Illusion der Lebensnähe im Kunstwerk"[19]:

„. . . there rose unbidden the image of that face (Garsuvin's) with its high peak of forehead, . . . Those eyes seemed to stare at him (William) out of the Burlington Hotel, sixty miles away. He suddenly saw himself, a little figure bustling about ineffectually, in the light of those melancholy staring eyes". (F. I, 125).

„By the time they had reached Sandybay, the two of them were quite confidential. Joe talked to Mr. Oakroyd about their George, and Mr. Oakroyd talked to Joe about their Lily". (G. C. 338).

(Die Vertrautheit der beiden Männer wird dadurch fühlbar gemacht, daß sie sich getrieben zeigen, einander von dem zu erzählen, was ihrem Herzen besonders nahesteht.)

„Mrs. Joe found Mr. Joe, who tucked her arm in his and gave the scene a pleasantly domestic flavour, so that you could almost see little George himself there with them". (G. C. 334).

(Ähnlich wird hier die Wärme der Atmosphäre durch die Erinnerung an den kleinen geliebten Sohn des Ehepaares gekennzeichnet, die hier aber von außen, durch den Dichter selbst, wachgerufen wird.)

Häufiger begegnen wir einem Ineinanderfließen von Wirklichkeit und Traum. Zunächst ein Beispiel, in dem sich alle drei, Traum, Wirklichkeit und Erinnerung, eigenartig mengen:

„Perhaps he (William) had talked to the Commander and listened to Mr. Ramsbottom many a time before. And the island itself, was that really new? Had there not been an island before, nothing solidly geo-

---

[19]) H. Pongs: Das Bild in der Dichtung, S. 144.

graphical, of course, not a place you could recognise perhaps, only a shadow on a veil and seas breaking in an inland night, yet an island? Had they all three been there already. . . But then something occurred that turned his backbone into a fiddle-string and brought a huge spectral hand to pluck it. *The three of them sitting on a rock, very hard, hot, jagged, talking earnestly.* It had happened somewhere, and now he remembered it. That was why it seemed so inevitable to be talking to these two, and why all strangeness departed from them so swiftly. And the rock was there, he could swear to the rock. The hand plucked the fiddle-string again; his bones melted; his flesh crept; and he stood for a moment in a world of ghosts, in which Time merely juggled with diaphanous curtains and dissolving views". (F. I. 108)

(Die ganze romantische Abenteuerlichkeit von William's Unternehmen, auf des verstorbenen Onkels vage Mitteilungen hin eine bisher unbekannte, angeblich radiumreiche Insel in der Südsee zu suchen, findet in dieser Darstellung ihren Ausdruck.)

Ebenso charakteristisch sind die Traum- und Unwirklichkeitsempfindungen, die Inigo in G. C. auf seiner Reise nach London zum Verkauf seiner Kompositionen begleiten, eine Reise, die ihm selbst völlig phantastisch erscheint. Zuerst träumt er tatsächlich, aber auch hinterher im Wachen, beim Frühstück im Speisewagen, berührt ihn die ganze Situation so seltsam und fremdartig, daß ihm jeglicher Kontakt mit seiner Umgebung verloren gegangen erscheint:

„. . . he merely felt that he was not really there at all. The train and its passengers did not believe in him". (G. C. 531),

denn die Mitreisenden sowohl wie Bahn- und Speisewagenangestellte reden einfach über ihn hinweg:

„Inigo did not seem to be there. They did not appear to believe he was a real person. But as he knew very well that he was there and that he was a real person, this only meant that that dreamlike sensation persisted, robbing even a London express of its substantiality and turning roaring tons of business men into flitting shadows . . ." (G. C, 532)

Auch die vielen mit perhaps, probable usw. eingeleiteten oder nur durch might, seem usw. unbestimmt und unreal gemachten Sätze wirken trotz der meist subjektiven und abstrakten Verwendungsweise illusionsfördernd:

„P e r h a p s if he had mentioned it, some of them m i g h t not have been so puzzled by the arrival of that bouquet for Mr. Jerry Jerningham. . ." (G. C. 353)

„Mrs. Joe m i g h t have asked him, because she was more pleased, excited, and curious about that box than anybody else . . . . anybody m i g h t be in the box, and anything — a solid contract for Bournemouth, for example — m i g h t come out of it. She was interested, excited, and made no secret of the fact. P e r h a p s the prophetic instinct was working in the depths of her mind . . ." (G. C. 554/555)

„His wife (Mrs. Smeeth) s e e m e d to be shaking his arm and shrieking at him; Mrs. Mitty s e e m e d to have hurled herself at Fred, to prevent further violence; and George a p p e a r e d to be taking a hand in all the proceedings". (A. P. II, 266)

III. Kapitel.

Interpretation einzelner typischer „Gestaltungen".

Nachdem wir die wesentlichsten von Priestley's Stilmitteln einzeln besprochen und in ihrem jeweiligen besonderen Stilwert betrachtet haben, möchten wir an einigen Zitaten aus seinem Roman A. P., der uns am allerfeinsten durchgearbeitet erscheint, nunmehr zeigen, in welch charakteristischer Weise sie der Autor zusammenfügt, um größere „Gestaltungen" daraus entstehen zu lassen. Die Beispiele hierfür wählten wir nach Möglichkeit so, daß sie auch solche Momente zur Geltung bringen, die zu behandeln unsere bisherige Arbeit nicht genügend Gelegenheit bot.

1.) Gestaltung der Strasse „Angel Pavement".

Zunächst soll gezeigt werden, wie Priestley in einer Art gedanklicher Analyse eine Oertlichkeit von allen Seiten gewissermaßen abtastet, um sie zu gestalten, und wie es ihm gelingt, trotz des Gedanklichen — zuweilen natürlich aber auch unterstützt durch konkrete Ergänzungen — eine lebhafte sinnliche Vorstellung davon zu erwecken:

„ (1) Many people who think they know the City well have been compelled to admit that they do not know Angel Pavement. (2) You could go wandering half a dozen times between Bunhill Fields and London Wall, (3) or across from Barbican to Broad Street Station, and yet miss Angel Pavement. (4) Some of the street maps of the district omit it altogether; (5) taxi-drivers often do not even pretend to know it; (6) policemen are frequently not sure; (7) and only postmen who are caught within half a dozen streets of it are triumphantly positive. (8) This all suggests that Angel Pavement is of no great importance. (9) Everybody knows Finsbury Pavement which is not very far away, because Finsbury Pavement is a street of considerable length and breadth, full of shops, warehouses, and offices, to say nothing of buses and trams, for it is a real thoroughfare. (10) Angel Pavement is not a real thoroughfare, and its length and breadth are inconsiderable. (11) You might bombard the postal districts of E. C. 1 and E. C. 2 with letters for years, and yet never have to address anything to Angel Pavement. (12) The little street is old, and has its fair share of sooty stone and greasy walls, crumbling brick and rotting woodwork, but somehow it has never found itself on the stage of history. (13) Kings, princes, great bishops, have never troubled it; (14) murders it may have seen; but they have all belonged to private life; (15) and no literary masterpiece has ever been written under one of its roofs. (16) The guide-books, the volumes on London's byways, have not a word to say about it, (17) and those motor-coaches complete with guide, that roam about the City in the early evening never go near it. (18) The guide himself, who knows

all about Henry the Eighth and Wren and Dickens and is so highly educated that he can still talk with an Oxford Accent at the very top of his voice, could probably tell you nothing about Angel Pavement.
It is a typical City side-street, . ." (A. P. I, 22/23)

Der Satzbau ist prädikativ, der Rythmus ziemlich gleichbleibend beschwingt. Die Darstellung beginnt mit einer antithetisch gefaßten negativen Aussage : Die Straße Angel Pavement ist im allgemeinen unbekannt. Es folgen darauf fünf Aufspaltungen (2—6), um diese Aussage zu stützen. Im nächsten Satz (7) wird die dadurch äußerst stark eingeschränkte und intensivierte positive Aussage gebracht: only postmen . . . . . are triumphantly positive. Satz 8 zieht die Folgerung aus dem Ganzen: es muß sich um eine recht unbedeutende Straße handeln. Darauf wird das dicht benachbarte Finsbury Pavement (9) — durch Aufzählungen versinnlicht : full of shops, warehouses, and offices, to say nothing of buses and trams — im Gegensatz zur Anfangsaussage als allgemein bekannt charakterisiert, denn es ist eine „real thoroughfare", eine Straße „of considerable length and breadth". Es folgt eine nochmalige Antithese: (10) Angel Pavement is not a real thoroughfare, and its length and breadth are inconsiderable. Eine weitere These und Antithese liefern ein Beispiel hierfür (11). Dann endlich im 12. Satz gibt der Autor eine direkte und positive Beschreibung von Angel Pavement, allerdings zunächst nur mit wenigen, wenn auch charakteristischen Wörtern. Die descriptiven Attribute „sooty" und „greasy" sind Unfreundlichkeit, Düsterkeit suggerierende Adjektiva, „crumbling", „rotting" Bewegung vermittelnde Part. Präs. — das erste von einem intensivierenden iterativen Verb gebildet —, die den Leser fühlen machen, wie diese Straße nicht nur grau und elend ist, sondern dauernd weiter verfällt und verkommt. Schon gleitet die Darstellung nun aber wieder ins Abstrakte zurück, um nach einigen Aufzählungen (13—18), die nochmals ausführen, welche Arten von Menschen und Ereignissen niemals mit Angel Pavement in Berührung gekommen sind, festzustellen, daß es sich (19) — im Gegensatz zur „thoroughfare" von Finsbury Pavement — um eine „typical City side-street" handelt. Und erst die folgenden Absätze lassen dann — zwar immer noch öfters von Gedanklichem unterbrochen — eine eingehendere und zunehmend visuelle Beschreibung der Straße folgen, dabei schrittweise vorwärtsgehend, bis hin zu No. 8 und der Firma Twigg & Dersingham, dem Schauplatz des Romans, den wir schließlich nach vier Seiten (P. 26) außerordentlich intensivierender Vorbereitung in greifbarer Nähe vor uns sehen.

Vor allem die Antithese, aber auch differenzierende Aufspaltungen und Aufzählungen sind die Hauptmittel dieser „Gestaltung".

2.) Vergleichende Interpretation des Hafenbildes in A. P.

Es wurde bereits bei Untersuchung des Bildes angedeutet, daß sowohl Naturschilderungen wie lyrische Stimmungen bei Priestley eine Seltenheit sind. All seine Liebe findet sich im allgemeinen auf die Charak-

tere konzentriert. Doch ist die abendliche Stimmung am Hafen ein Motiv, das in A. P. wiederholt Behandlung findet. Viermal tritt es hier sogar auf, wenn auch kaum zum Selbstzweck, sondern vorwiegend um — mit lyrischem Einschlag — bestimmte Funktionen innerhalb des Kunstwerks, meist wiederum zugunsten der Gestalten, zu erfüllen. Eine vergleichende Interpretation dieser Stellen soll zeigen, wie der Autor es versteht, aus diesem Motiv — es zwar nicht extensiv erschöpfend, es aber mehr oder weniger glücklich intensiv poetisch gestaltend — immer wieder etwas anderes herauszuholen. — Im krassen Gegensatz zur gedanklichen Erfassung des Milieus im vorigen Beispiel handelt es sich hier um eine rein sensualistische Wiedergabe.

Das erste Mal erscheint das Hafenmotiv gleich im Anfang des Romans im Anschluß an eine kurze Beschreibung der Landung des Dampfers, der den Helden Mr. Golspie nach London gebracht hat:

„The fine autumn afternoon was losing its bright gold and turning into smoke and distant fading flame, so that it seemed for a moment as if all London bridges were burning down. Then the flare of the day died out, leaving behind a quite light, untroubled as yet by the dusk". (A. P. I, 9)

Welch feinen Kontrast nach der zuvor geschilderten Geschäftigkeit des Anlegens bilden diese harmonische Ruhe atmenden Sätzchen, die mit kräftigen Farben den Vorgang des Sonnenunterganges widerspiegeln! Besonders der erste Satz scheint der adäquate Ausdruck zu sein für die Sekunde fast bedrückender Stille, die beim Abstoppen der Maschinen des Dampfers deren heftigem vorherigen Stossen und Rattern folgt und dem darauf einsetzenden bunten Getriebe der Entladung voranzugehen pflegt. Durch inchoative Verben — to lose, to turn, to fade —, verbunden mit symbolkräftigen Metaphern — gold, smoke, flame —, werden die einzelnen Stadien des abendlichen Himmels lebhaft vor Augen geführt. Das gleichmäßig fortschreitende Niedersinken der Sonne, das aber von dauernd merkbarem Wechsel der Färbung begleitet ist, wird vortrefflich wiedergegeben durch das Kontinuitivum der inchoativen Verben, vor allem des punktuell-inchoativen „turn", das, da es nur in den seltensten Fällen in der progressiven Form auftritt, besonders intensiv wirkt. Der as if-Vergleich: „as if all London bridges were burning down" faßt den zunächst objektiv betrachteten Vorgang noch einmal in einem leuchtenden subjektiven Bilde zusammen. Die progressive Form der Verben dieses Satzes drücken jedoch nicht nur die Aktionsart aus, geben nicht nur an, wie der Vorgang in die Zeitfolge eingeordnet ist, sondern stellt vor allem den imperfektiven Aspekt dar. Der Vorgang wird einer sehr nahen und darum genauen Musterung unterzogen, wodurch er an Anschaulichkeit gewinnt. Besonders aber stellt das daraus entstehende Verzögern des Tempos wieder ein vorzügliches Stilmittel dar, den oben gekennzeichneten Augenblick der Ruhe zu charakterisieren. Die ebenfalls inchoative Verbal-Metapher „died out" des nächsten Satzes aber betrachtet den Vorgang wieder aus größerer Ferne, als abgeschlossenes Ganzes, und stellt daher den perfektiven Aspekt dar. — Doch nicht nur der Naturvorgang selbst wurde hier wiedergegeben, sondern auch gleichzeitig durch den Gefühlston der Metaphern, durch Alliteration, Tonmalerei und Rhythmus die der

Situation entsprechende lyrische Stimmung geschaffen. Wie klangvoll im ersten Satz die „distant fading flame!" Wie wird vor allem der zweite — ein einfacher durch zwei Part. conjuncta erweiterter Satz — durch die vielen (a i) der Worte zum Klingen gebracht und durch die bildhaften Verben „died out", „untroubled", wie auch durch den gleichmäßigen, klarflüssigen Rhythmus, der außerdem noch von der verweilenden Betrachtung wieder zurück zur Handlung führt, dem Gefühl erschlossen: „Then the flare of the day died out, leaving behind a quite light, untroubled as yet by the dusk". Es ist nun dunkel, der Tag erloschen; aber diese Dunkelheit hat nichts Trauriges oder Beängstigendes an sich; sie hinterläßt vielmehr tröstende Ruhe, denn die Weltstadt London hat noch Licht genug für ihr geschäftig munteres Treiben der Nacht. Aber nicht nur ihr, sondern mehr noch den folgenden Tagen blicken wir voll Erwartung, voll neugierigster Spannung entgegen. —

Einige Seiten weiter sehen wir Mr. Golspie, der inzwischen dem Dampfer entstiegen ist, in Elegie verfallen. Dieses wird zwar nicht direkt von ihm ausgesagt, doch geht es hervor aus der subjektiv gefühlsgeladenen Beschreibung des Hafenpanoramas (subjektiv also vom Standpunkt Golspie's aus), in dessen Anblick er sich, in weit zurückliegende Erinnerungen verloren, vertieft. Es handelt sich hier um erlebten Sachverhalt:

> „He found himself staring at the immense panorama of the pool. Dusk was falling; the river rippled darkly; and the fleet of barges across the way was almost shapeless. There was, however, enough daylight lingering on the north bank where the black piles and the white-washed wharf edge above them still stood out sharply, to give shape and character to the water front". (A. P. I, 13/14).

Golspie's willenloses Hingegebensein an die Stimmung ist hier vorzüglich charakterisiert durch das Passivum „he found himself staring". Im folgenden Satz knüpft Priestley an dasselbe Wort an, mit dem er die in der ersten Darstellung objektiv wiedergegebene Schilderung der Abenddämmerung beendet hatte: „Dusk was falling". Wir empfinden den starken Stimmungsgehalt in „the river rippled darkly", die Wirkung der r-Alliteration sowohl wie des hier leicht geballten Rhythmus, und wir vermeinen die sich wiederholenden Einzelakte der durch das iterative Verb „ripple" ausgedrückten Bewegung herauszufühlen. Auch „linger" ist iterativ und Alliteration und nunmehrige starke Ballung der Silben nochmals vorhanden in „white-washed wharf edge" und „still stood out sharply". Wir begegnen hier also nicht dem leicht dahinfließenden Rhythmus der ersten Darstellung, sondern ganz im Gegenteil springender oder gar hemmend wuchtiger Schwere, wie auch anstelle der früheren weichen und klangvollen Alliterationslaute nunmehr rollenden und zischenden Konsonanten, zwei Momente, die ganz der erinnerungsgeladenen Schwere der Betrachtung, vor allem aber auch der robusten körperlichen und seelischen Konstitution Mr. Golspie's entsprechen. In Bezug auf die Verben dieses Abschnittes sei noch bemerkt, daß sie bald in einfacher, bald in progressiver Form auftreten, worin wir auch wieder einen Wechsel des Aspekts zu sehen haben als Ausdruck von Golspie's durch Erinnerungen hin und her geworfene See-

lenhaltung. Manches betrachtet er nah und genau, anderes aber — sobald ihn sich einstellende Assoziationen von den konkreten Dingen ablenken — nur aus der Ferne und daher weniger intensiv. Auch hierdurch wird natürlich die Gleichmäßigkeit des zeitlichen Flusses gebrochen und unruhig bewegter Rhythmus erzeugt.

Ähnlich ist das Schlußbild im Epilog[1]) ganz und gar auf den Helden des Romans abgestimmt, diesmal jedoch nicht in Form eines erlebten Sachverhalts, sondern als Symbol für seinen ganzen Aufenthalt in London. Wir sehen ihn mit seiner „reizenden" Tochter Lena an Deck des Schiffes, das nunmehr den Hafen gerade wieder verläßt, um ihn nach Südamerika zu bringen. Er wirft einen letzten Blick auf das im Nebel verschwindende Häusermeer London's :

„. . . A gull dropped, wheeled, flashed, was gone, and with it went that little sun there was. The gleam faded from the face of the river; a chill wind stirred; the distant banks, a higgledy-piggledy of little buildings and green patches retreated; and even the smoke haze of London city slipped away from them, thinning out into grey sky".
(A. P. II, 278)

Diese Darstellung fordert besonders heraus zum Vergleich mit dem Parallelbild im Anfang des Romans (I,9). Dort geht die Sonne unter, hier verbirgt sie sich hinter Wolken. Dort nimmt sie unter farbenfreudigem Gepränge Abschied von der Welt, läßt sie aber in der frohen Erwartung zurück, daß sie in wenigen Stunden wieder Glanz und Wärme von ihr empfangen wird, hier hinterläßt sie einen trostlos bleiernen Himmel, unter dem ein kühler Wind weht und der alles Leben, die vielen kleinen Häuser und grünen Rasenflecken London's verschlingt. — Betrachten wir zunächst einmal die attributiven Adjektiva beider Darstellungen : in beiden Fällen sind sie restriktiv-definierend, mit Ausnahme des ornamentativen „bright" in der ersten Schilderung. Zahlenmäßig enthält die zweite Darstellung — 6 Zeilen lang gegen 5 in der ersten — 6 Eigenschaftswörter im Gegensatz zu 4 im Prolog, der aber dafür reicher ist an Metaphern, sowie auch einen farbenkräftigen Vergleich aufzuweisen hat. Auch die Adjektiva selbst : fine, bright, quiet sind dort voller, satter und suggerieren Wärme, Schönheit, Ruhe, während die Adjektiva des Epilogs entweder schwächer und ohne jeden Gefühlswert sind : little, distant oder uns bedrücken und frösteln machen : chill, grey und selbst das farbigere green — „the green patches retreated" — in seiner negativen Bedeutung wirkungslos bleiben muß. — Was die Verben anbelangt, so sind diese in der zweiten Schilderung: to stir, to retreat, to slip away, to thin out (von dem ersten Satz „a gull dropped . . ." sehen wir hier zunächst noch ab) ebenfalls inchoativ — und zwar vorwiegend egressiv-inchoativ —, denn es handelt

[1]) Priestley liebt es allgemein, seine Romane mit dem gleichen Bild oder derselben Situation bei nur geringfügigen, aber fein empfundenen entsprechenden Abänderungen beginnen und schließen zu lassen. Er gibt seinen Werken, die meist aus vielen einzelnen Abenteuern bestehen, auf diese Weise einen sie fest zusammenhaltenden Rahmen. Vgl. hierzu G. C., F. usw.

sich ja auch hier um eine Veränderung; doch fehlt ihnen die Farbe, die die Verben der ersten Darstellung von den mit ihnen verbundenen Metaphern erhält. Auch erscheinen sie hier durchweg in einfacher Form als Ausdruck des perfektiven Aspekts: Während wir nämlich dort — bei imperfektivem Aspekt — eingeladen werden, bei der Betrachtung des wechselnden Farbenspiels zu verweilen und uns an dessen Schönheit zu erfreuen, werden hier die bloßen Tatsachen festgestellt, wird nur das Verschwinden von Glanz, Wärme und Leben konstatiert. Dort wird der Vorgang, das Geschehen, das „Wie" betont, hier das Bild, die Situation, das „Was". — Es wurden eingangs auch die vollen, klingenden (a i) der einzelnen Wörter erwähnt, die das Gefühl, und zwar ein Gefühl froher Erwartung, in uns hervorlocken, zu denen jedoch die klanglosen kurzen (i) der zweiten Darstellung in little, chill, higgledy-piggledy usw. in schärfstem Gegensatz stehen. So ist auch der Rhythmus hier nicht so ruhig fließend wie dort, sondern springend, abgerissen; denn flüssigere Sätze wechseln ab mit schroff geballten. Der einzig wirklich weiche Satz aber, der sich sogar auch in Alliteration versucht: „the gleam faded from the face of the river", muß gänzlich klanglos verhallen in der geballten, gefühlskühlen Nähe von: „a chill wind stirred" und vor allem — um nun auch diesen Satz mit einzubeziehen — in „a gull dropped, wheeled, flashed, was gone". Dieser Satz ist symbolisch nicht nur für Golspie, sondern für den ganzen Roman. Das resultative „was gone" betont den Ausgang als eben so trüb und hoffnungsarm wie er auch aus dem Satz klingt: „and even the smoke haze of London city slipped away from them, thinning out into grey sky". Auch im Prolog sahen wir zwar, daß „the flare of the day died out", aber tröstend schloß sich dort an „leaving behind a quiet light", uns mit gespannter Hoffnung erfüllend. Hier aber verschwindet mit dem letzten Schimmer Licht auch das bißchen allerdings täuschende Sonne, das der Hochstapler Golspie der Firma Twigg & Dersingham gebracht hatte.

Wir übergingen inzwischen die vierte Behandlung des Hafenmotivs, da sie sich von den drei anderen Darstellungen wesentlich unterscheidet. Es handelt sich hier um Miss Matfield, deren aufgewühlte, romantische Gefühle: „She was quite happy and yet felt close to tears" uns bei einem Besuch Golspie's auf dem Schiff vor einer Reise nach dem Baltikum vermittelt werden sollen:

> „Daylight had dwindled to a faint silver above and an occasional cold gleam on the water, and at any other time she would probably have been depressed or half frightened by the leaden swell of the river itself, the uncertain lights beyond, and the melancholy hooting, but now it all seemed wonderfully mysterious and romantic".
>
> (A. P. I, 257)

Es wird zwar auch ein Ansatz gemacht, romantische Elemente poetisch zu gestalten: „Daylight had dwindled to a faint silver above and an occasional cold gleam on the water", doch wird die Stimmung sofort wieder zerrissen durch die bloße Aufzählung weiterer Elemente, von „the leaden swell of the river itself, the uncertain lights beyond, and the melancholy hooting", von denen in sachlicher Kühle ausgesagt wird, daß sie bei einer anderen Gelegenheit Depression oder Schrecken, eine mehr ro-

maneske[2]) Stimmung hervorgerufen haben würden. Ebenso illusionsstörend wirkt die direkte Aussage: „but now it all seemed wonderfully mysterious and romantic", mit dem Endeffekt, daß es hier überhaupt zu keiner wirklichen „Gestaltung" kommt. Priestley unternimmt es hier nicht — wie in den vorigen Fällen — die Wörter selbst wirken zu lassen, sie zum Klingen zu bringen und in Poesie dadurch umzusetzen, daß er sie dem Gefühl — und mag dieses auch so kühl sein wie im letzten Beispiel — erschließt, sondern er gibt diesmal nur Bericht, d. h. er läßt es bei dem Charakter abstrakt beschreibender successiver Reihen bewenden.

3.) Die Gestalt Golspie's in A. P.

Eine sehr knapp, aber dennoch markant charakterisierte Gestalt ist Mr. Golspie, der schon oft erwähnte Held in A. P. Die Knappheit der Darstellung ist in diesem Fall ganz besonders wirkungsvoll, da sie dazu beiträgt, das Geheimnisvolle der Atmosphäre, die diesen skrupellosen Hochstapler umgibt, zu verstärken. Seine äußere Erscheinung finden wir gleich zu Anfang (S. 10) kurz skizziert, vor allem durch eine Antithese:

„His face was somewhat unusual, if only because it began by being almost bald at the top, then threw out two very bushy eyebrows, and finally achieved a tremendous moustache, drooping a little by reason of its very length and thickness; a moustache in a thousand, with something rhetorical, even theatrical, about it".

Dieser gewaltige moustache ist das auffallendste Moment von Golspie's Äußerem. Allein schon bei der ersten Beschreibung wird er viermal hintereinander erwähnt, um ihn so intensiv wie möglich hervortreten zu lassen. Als Leitmotiv durchzieht er sodann den ganzen weiteren Roman, allerdings mit immer wieder anderen Attributen verbunden, bald als great, bald als big oder als giant usw. bezeichnet, denn nie werden wir Priestley stereotyp finden[3]). Golspie's Alter charakterisiert ein Potentialis:

„He might have been forty-five; he might have been nearly fifty; it was difficult to tell his exact age". (A. P. I, 10)

Ebenso machen might und seem Herkunft und Ziel seiner Reise geheimnisvoll unbestimmt:

„He had come from the Baltic to the Thames, but it m i g h t just all well have been from any place to any other place. As he stood there, straddling at ease, a thick figure of a man but not slow and heavy, with his gleaming bald front and giant moustache, looking down at the wharf quite incuriously, he s e e m e d a man who was neither coming home nor leaving it, and yet not a simple traveller, and this gave him a faint piratical air". (A. P. I, 10)

Sein Name wird — zunächst wenigstens — gänzlich geheimgehalten. Die Beschreibung seiner Erscheinung bezieht sich, spannungerregend, völlig neutral auf eine „solitary figure". Durch den Jargon des Deck-Offiziers entstellt, wird diese dann als Mr. „Colsbee" angeredet, und

[2]) Vgl. hierzu M. D e u t s c h b e i n: Literatur-Vorlesung S. S. 1935
[3]) Vgl. hierzu z. B. auch das Beispiel aus A. P. II, 80 auf S. 58.

erst bei der Antwort auf eine Frage wird der Leser informiert, daß es sich um Mr. „Golspie" handelt :

„. . ., replied Mr. G o l s p i e, for that was the name the second officer was trying to pronounce". (A. P. I, 11)

Doch nun tritt der Name sogar in stärkster Häufung auf, viel öfter als grammatisch durchaus verlangt, um auch ihn so eindringlich wie möglich zu machen und den Eindruck zu erwecken, daß es sich hier um eine für den Roman besonders wichtige Persönlichkeit handelt, z. B. :

„Mr. G o l s p i e and the captain were old acquaintances who had been able to do one another various good turns. The captain had promised to make Mr. G o l s p i e very comfortable, and one way of making Mr. G o l s p i e very comfortable was to lay in and then promptly bring out a sound stock of whisky, cognac, vodka, and other liquors". (A. P. I, 11)

Über Golspie's Charakter, seine Gefühle und Empfindungen, wird direkt so gut wie nichts ausgesagt. Doch empfangen wir aus direkter Rede, erlebter Rede, aus Bildern und Wortwahl des Autors, wenn er von ihm spricht, sowie gewissen kleinen versteckten Hinweisen eine zunehmend klare, wenn auch bis zum Schluß etwas zweifelhaft bleibende Vorstellung von ihm.

Selten heißt es von dem derben Mann „he said" usw., sondern meistens „he boomed" (I, 11, 12, 18, 124, 125, 145; II, 92 usw.); oder auch „he grinned" (I, 125, 147, 240, 245, 246, 253, 256; II, 92, 272 usw.), um die Seelenlosigkeit seines Lächelns zum Ausdruck zu bringen. Nur einmal tritt ein gemildertes „smile" auf : „for once smiling rather than grinning". (I, 257) Es geschieht dies bei seinem vorübergehenden Abschied von Miss Matfield, in einem der seltenen Augenblicke, an dem das junge Mädchen ungeteilte Sympathie für ihn empfindet und wo auch er sich einen Anflug von Seele abringt. Wie bei „to grin" die Betonung auf dem Körperlichen, auf dem Zeigen der Zähne liegt, so finden wir auch anstelle des neutralen „to laugh" meistens alle möglichen anderen Verben, die wie „to chuckle" (I, 246), „to roar" (II, 100, 103), "to guffaw" (I, 202, 246), „to bellow" (I, 103) usw. das beim Lachen erzeugte Geräusch hervorheben und dieses als ein besonders durchdringendes, lärmendes, sogar mit animalischer Färbung behaftetes kennzeichnen.

Fast immer wird also das Physische, das Derbe an Golspie's Charakter betont : „with his usual genial brutality" (I, 114), auch wenn es sich um seine liebenswürdigere Seite handelt : „with a certain brutal heartiness characteristic of him" (I, 18).

Ebenso verhält es sich in Bezug auf M e t a p h e r n und V e r g l e i c h e n. Immer wieder kommt darin die Kompaktheit seines „thick brutal finger" (I, 101 usw.) zum Ausdruck, wie z. B. auch in dem recht gewöhnlich klingenden, aber anschaulichen Vergleich :

„Then he looked very deep, and put a finger a s b i g a s a p o r k s a u s a g e to his forehead". (A. P. I, 17)

Und selbst wenn wir Golspie in Metapher oder Vergleich Göttern zur Seite gesetzt sehen :

„All four grew expansive, bellowed confidences, roared through the fog of cigar smoke, threw back their heads to laugh, and were g o d s for an hour". (A. P. I, 16),

oder :

„And the fact remained that he had presented the firm of Twigg and Dersingham with a new and glorious lease of life, a s i f h e w e r e a g o d, a c o m m e r c i a l g o d with a baldish head and a large moustache". (A. P. I, 116),

handelt es sich um keinen christlichen Gott, sondern um heidnische Götter, lediglich zur Kennzeichnung seiner kraftvollen, beinahe allmächtig erscheinenden, anderseits aber auch egoistisch-genießerischen Psyche. (Vgl. hierzu auch S. 56).

K a u s a t i v e V e r b e n machen Golspie's ungeheure Energie unmittelbar fühlbar :

„When she (Miss Matfield) returned to the private office, Mr. Golspie, meditating over a cigar and occasionally jotting down some figures, m o t i o n e d her towards a chair and did not speak for several minutes". (A. P. II, 93).

„And Mr. Golspie, s p i n n i n g him (Turgis) round, released his coat collar, put a hand in the small of his back, and with a short run and a tremendous heave, s e n t him s p r a w l i n g down the stairs". (A. P. II, 199)

Die spannungsreiche Länge des letzten Satzes, vor allem aber die Vorwegnahme der adverbialen Ergänzungen „with a short run and a tremendous heave" suggerieren eine ganz ungeheure Anspannung, eine fast Vernichtung drohende Energie.

Als Komplementär-Erscheinung der Kausativa wird für die Gestalten, die mit Golspie in Berührung kommen, vielfach die P a s s i v - K o n s t r u k t i o n m i t t o f i n d verwandt[4]) :

„Mr. Smeeth, overwhelmed, f o u n d himself s h a k i n g h a n d s on it". (A. P. I, 106)

„This impatient guest put a hand behind Mrs. Pearson's elbow, and Mrs. Pearson f o u n d herself through the door". (A. P. I, 129)

Ebenso gibt uns auch die Wortwahl in Golspie's direkter Rede — ob er will oder nicht — manchen Aufschluß über seinen Charakter. — Von seinem Dialekt wird zunächst vom Dichter selbst gesagt, daß er „spoke with a breadth of vowel sound and roughness of consonants that suggested the toned-down Lowlander or North-country Englishman". (I, 146), doch kennzeichnet er diese Spracheigentümlichkeit in der Schreibweise diesmal nicht. Wohl aber gibt er Golspie's Redeweise als äußerst derb und konkret wieder. Sie ist recht wenig gewählt, von vielem S l a n g durchsetzt: „it's all a lot of tripe, bosh, bunkum" (I, 125), „amachures" (I, 131), „bad grub" (II, 98), „skunk" (II, 197), „a damned good hiding" (II, 198), auch oftmals der Matrosensprache entnommen : „Full steam ahead" (I, 249) usw.

[4]) Nur einmal findet diese Konstruktion auch Anwendung auf ihn selbst (vgl. die Interpretation des Hafenbildes als „erlebter Sachverhalt" auf S. 64/65) zur Kennzeichnung seiner passiv-s e n t i m e n t a l e n Versenkung in Erinnerungen.

Natürlich fehlt es auch nicht an banalen Vergleichen und Redensarten, z. B. „hot as hell", „bitten to death" (I, 18), „make hay while the sun shines" (I, 104), „might get a cold before you could say knife" (I, 225), „dead as mutton" (I, 245) usw.

Sehr colloquial ist die Neigung zu Zusammenziehungen, wie auch das Subjekt zu unterdrücken, z. B.: „Couldn't get it where it was produced so cheap, y' see? Didn't look about 'em". (I, 18/19), oder sonstige einsilbige Wörter auszulassen: „Far as I can see". (I, 112) usw.

Dem popular speech gehört das häufige Einschieben von „I said to myself" oder „I thought" usw. an:

„. . . just to celebrate the meeting, that's all. 'Here's our Miss Matfield' I thought, 'looking a bit uncomfortable because her young man's landed in the wrong seats'". (A. P. I, 246),

wie überhaupt seine gemütlich-umständliche Art des Plauderns:

„'Here I am — on the last night of the year, too, going to have dinner all by myself, and here are you, as hungry as I am, and we've been working together, and you won't join me to cheer me up a bit. How's that?'" (A. P. II, 95),

nachlässig und selbst grammatisch nicht immer ganz richtig. Charakteristisch für seine zuweilen polternde und nicht gerade geistreiche Art des Redens ist seine Antwort auf eine diesbezügliche Bemängelung seiner sehr gebildeten Sekretärin Miss Matfield, die jedoch zeigt, daß er sich durch sie keineswegs verletzt fühlt. Wir finden dabei Priestley's so sehr beliebtes Stilmittel der Wortwiederholung verwandt:

„'Half a minute, half a minute . . . Not more grammatical. Just grammatical. You made it grammatical when before it wasn't grammatical. Either it's grammatical or it isn't, d'you see? And now I'm being more grammatical, eh?'" (A. P. I, 202)

Seltsamerweise gestaltet Golspie immer dann seine Redeweise besonders weitläufig und treuherzig, wenn sie in irgendeinem Zusammenhang mit seinem geplanten Betrug steht, so z. B. schon im Prolog, wo er dem Kapitän seine in London verfolgten Absichten so umständlich, ja beinahe geschwätzig wie möglich auseinandersetzt und mit den recht vulgär klingenden Worten endet:

„'I walk out with a contract in my pocket, so much of this, that, and the other, at so much, whenever I liked to take it up, and me the sole agent for great Britain'". (A. P. I, 19).

Auffallend ist in diesem Satz auch das Präsens in „I walk" im Gegensatz zur übrigen Erzählung, die Golspie in der Vergangenheit gibt: der letzte Augenblick des Vertragsabschlusses ist ihm so gegenwärtig und steht für ihn in so nahem, wichtigem Zusammenhang mit der Zukunft, daß er ihn aus der Vergangenheit in die Gegenwart rückt. — Es scheint also, daß Golspie — mehr instinktiv vielleicht als direkt beabsichtigt und bewußt — das berühmte Motto verfolgt: Worte sind dazu da, die Gedanken zu verbergen. Am raffiniertesten gelingt ihm dies, als er sich im Büro von Twigg & Dersingham verabschiedet, um vorübergehend ins Baltikum zurückzukehren und dort vermutlich den Schlußpunkt unter den Plan seines Betruges zu setzen. Seine diesbezüglichen Abschiedsworte erscheinen,

ahnt man seine wahre Gesinnung nicht, wie der Ausfluß eines kindlich reinen Gemütes; doch kennt man sie, wollen sie geradezu frech, ja beinahe wie Gotteslästerung klingen :

„'. . . Keep your eye on that cut rate with the Anglo-Baltic, Turgis. Just remember me in your prayers, you girls, if you do pray. Do you pray, Miss Matfield? Never mind, tell me another time . . .'"

(A. P. I, 249)

Bezeichnenderweise ist Golspie's Redeweise überhaupt von vielen Gottesanrufen, aber mehr noch von Kraftwörtern und Flüchen durchsetzt. Am meisten fallen sie auf in dem Satz :

"'I believe in working like hell and in playing like hell. If you are going to work, for God's sake — work. And if you're going to enjoy yourself, well, for the Love of Mike, enjoy yourself . . .'"

(A. P. I, 104)

Dieser abwechselnde Anruf von Gott und Hölle ist außerordentlich kennzeichnend für Golspie's stets ungewiß schillernde Doppelnatur; besonders aufschlußreich ist jedoch die Feststellung, daß Flüche und Kraftwörter bei weitem vorherrschen. Am häufigsten finden wir „damned" oder „dam'" (I, 106, 107; II, 277), außerdem noch blasted, devilish, what the devil, what the blazes, hang me, rotten und verschiedene Male das für einen Gentleman ganz unmögliche „bloody" (I, 105; II, 195, 198). Interessant ist es, hierbei zu beobachten, daß Golspie diese Kraftwörter nur ganz selten und gemäßigt Miss Matfield gegenüber — die er schätzt und um die er wirbt — gebraucht, während er äußerst verschwenderisch damit umgeht Turgis gegenüber in der Scene, in der dieser ihm gesteht, daß er fürchtet, seine Tochter umgebracht zu haben. Hier läßt er seinem Temperament ungehemmten Lauf; hier kennt seine Verachtung keine Grenzen. Es hagelt daher geradezu: damned, bloody usw. Auch im Büro, vor allem im Anfang, spart er damit nicht, doch weiß er sich auf Dersingham's „distinguierter" Gesellschaft, obwohl er diese ziemlich verachtet, selbst in erregten Momenten erstaunlich gut zu zügeln.

Da sind ironisch überlegene Anreden: „Young woman" oder „Miss Golspie" (I, 154) seiner Tochter, „Young woman" (II, 114) auch Miss Matfield und „Mister half-starved caveman" (II, 198) Turgis gegenüber,

da fehlt auch nicht das resultative „And that's that", das besonders brutal und ungerührt klingend, bei Abfahrt des Dampfers aus London den Roman beschließt :

„He gave a last look, then turned away. 'And that's that'". (II, 278).

Wie wir trotz aller Bemühungen Golspie's, seinen Charakter mit seinen Worten zu verschleiern, aus seiner direkten Rede doch viel Aufschlußreiches über ihn entnehmen können, so sehen wir ihn sich uns auch in erlebter Rede unversehens enthüllen. Es wurde schon betont, wie bei Betrachtung des Hafenpanoramas[5]) nach Ankunft des Dampfers in London viele alte Erinnerungen auf ihn einstürmen :

„He realised something else too, namely, the fact that he was still wear-

[5]) Siehe S. 64/65.

ing his old brown slippers, the ones that Hortensia had given him. He had arrived, had crept right into the very heart of London, wearing his old brown slippers. He had slipped two hundred and fifty cigars past their noses and had not even changed into his shoes. James Golspie was surveying London in his slippers, and London was not knowing, not caring — just yet. These thoughts gave him enormous pleasure, bringing with them a fine feeling of cunning and strength". (A. P. I, 15)

Fast bringt es die Erinnerung an seine „old brown slippers" (erlebte Rede durch Wortwiederholung!) hier also fertig, in dem robusten Golspie Sentimentalität auszulösen. Er berauscht sich geradezu — prosaisch und kennzeichnend für ihn genug — an seinen Schuhen, ein Eindruck, den hier die Wiederholung derselben gefühlsgeladenen Worte: „his old brown slippers" erzeugt. Doch nur wenige Sekunden hält diese Stimmung an. Dann lenkt ein ihm einfallendes Wortspiel: „wearing his old brown slippers. He had slipped two hundred and fifty cigars past their noses and not even changed into his shoes" nur allzu leicht wieder von seiner Gefühlsseligkeit ab und auf seine Geschäftstüchtigkeit hin. Anscheinend erinnert er sich dabei auch seiner durchaus nicht einwandsfreien Absichten in London: „London was not knowing, not caring — just yet", und seine weiche Betrachtung schlägt kraß um in ein Gefühl nicht zu erschütternder Selbstgefälligkeit. So verlieren seine Schuhe nun auch den gefühlsgeladenen Nebenton „old brown" und sinken zu rein sachlichen „shoes" und höchstens „slippers" herab. Unmerklich werden wir hiermit aber zur objektiven Schilderung der Stadt, von der Priestley ausgegangen war, zurückgeführt. Doch haben wir inzwischen viel gewonnen; denn für einen kurzen Augenblick hat Golspie unwissentlich die steinerne Maske, die er vor fremden Augen anzulegen pflegt, vor unseren durchdringend forschenden fallen gelassen, sodaß wir einen raschen, für den Fortgang des Romans äußerst bedeutungsvollen Blick in seine Seele haben werfen können. Geradezu meisterhaft hat es Priestley hier verstanden, deren sich blitzschnell wandelnde Regungen mit einfachsten Mitteln wiederzugeben.

So steht denn schließlich die mächtige Gestalt Golspie's in lebensprühender Nähe vor uns! Nur relativ wenig wurde über sie ausgesagt, und doch fehlt zu ihrem Verständnis nicht ein einziger wesentlicher Zug:

Brutale Skrupellosigkeit und Sentimentalität vereinigen sich in ihr zu einem primitiven, ungebrochen starken Charakter, der selbst im Betrug nicht den negativ ethischen Wert, sondern lediglich einen durchaus gesunden Willen zur Macht zu ersehen vermag, in dem der unterlegene, geschwächte Nachkriegsmensch ohne jedes Bedenken ausgenutzt und zugrundegerichtet wird.

Schlussbetrachtung.

Unsere Untersuchung führte zu folgenden Resultaten:

Trotzdem das Hauptcharakteristikum von Priestley's Wortkunst in der enormen Vielseitigkeit seiner Mittel besteht, ist sein Stil auch durch gewisse Züge ausgezeichnet, die ihm ein schon äußerlich erkennbares Gepräge geben. In Übereinstimmung mit dem verstandesmäßigen Grundzug seines Charakters sind dies konstruktive Darstellungsmethoden wie Antithese, Worthäufung und Wortwiederholung, Mittel zu verschiedenen Zwecken und nicht am wenigsten zum geistreichen Spiel seiner Gedanken. Alliteration und sonstiger lautlicher Wohlklang, feinste Satzbalance und schwungvoller Rhythmus treten vielfach hinzu und holen aus dem Sprachmaterial heraus, was es nur herzugeben imstande ist. Mag Priestley's Stil daher noch so elegant, von noch so starkem ästhetischen Reiz sein, sein eigentlicher Wert liegt weit darüber hinaus in der besonders entwickelten Fähigkeit, die „Gestalt dem Gehalt" anzupassen, ein Vermögen, das ihn vom glänzenden Stilisten zum wirklichen Wortkünstler erhebt.

Alle Mittel, die zu Veranschaulichung, zu verlebendigender, dynamischer, intensivierender Wirkung führen könnten, werden genutzt, und mit feinstem Gefühl spürt der Autor dabei heraus, wo die Sprache Möglichkeiten bietet zu individueller Angleichung. So erwachsen „Gestaltungen" im wahrsten Sinne des Wortes, die den Leser jedoch nicht nur durch ihre Sinnfälligkeit beeindrucken, ihm eine äußerst lebensnahe visuelle und akustische Vorstellung der Welt vermittelnd, sondern ihm auch die difficileren, sinnlich nicht direkt faßbaren Hintergründe des Lebens erschließen:

> Es werden die über einer Situation liegende Atmosphäre, besonders aber die allem menschlichen Tun zugrunde liegenden psychischen Regungen wieder und wieder fühlbar gemacht. Da ist das atmosphäreschaffende Frequentativum mit will und would; nominaler Satz, Antithese, Wortwiederholung können im selben Sinn wirken. Da ist der feine psychologische Effekt des Kausativums, des Resultativums, der erlebten Rede, ja der direkten Rede, um nur das Charakteristischste herauszugreifen. Ähnlich führen auch impressionistische Unbestimmtheiten und Relativitäten, Traum und Erinnerung zu stärkster Wirklichkeitsillusion, ohne auch hier an die Ursächlichkeit der Dinge zu rühren. Alle diese Mittel wirken aber um so stärker, als weder Gewaltsamkeiten noch Übertreibungen des Stils seiner gestaltenden, aufbauenden Tätigkeit sinnverdunkelnd entgegenarbeiten. Das Gefühl des Künstlers mag noch so leidenschaftlich erregt sein, stets wirkt der Verstand als ordnendes Prinzip im Hintergrunde, mildert und bändigt.

Wir finden also auch bei Priestley den so machtvoll heranrauschenden Lebensstrom der Bewußtseinskünstler, in allerdings gemäßigtem Lauf; auch

ihm gelingt es, mit seinem sich innerhalb gewisser Grenzen wandelnden Stil a-kausales Erleben zum Ausdruck zu bringen. Doch ist dieses Erleben bei ihm nicht rein subjektiv gefaßt, sondern in so objektiver Weise wie dies möglich ist, dem Empfinden der Allgemeinheit angeglichen. Ja, noch mehr: Das Leben wird bei ihm überhaupt nicht künstlich eingefangen, sondern es gibt sich selbst.

Das mag die Hauptursache sein, weswegen sich Priestley in seiner Heimat einer immer wachsenden Beliebtheit erfreut. Er schreibt für sein ganzes Volk. Der Stil seiner Abenteuerromane ist einerseits bei herzerfrischender, nur selten vielleicht ein wenig zu derber Urwüchsigkeit — man denke an einige seiner Bilder! — so schlicht und durchsichtig, ihr Gehalt so allgemeingültig und doch interessant, von göttlich leichter Ironie überhaucht, von Menschenliebe durchtränkt, daß sie selbst der einfache Mann versteht und schätzt. Anderseits findet aber auch der Hochgebildete an der sonst immer disciplinierten Gepflegtheit und Schönheit seiner Ausdrucksweise, die sich stellenweise sogar fast zu Poesie verdichtet, ebenso hohen Genuß wie an den vielen Lebenswahrheiten, die er kündet. Sind doch seine so schlicht klingenden Werke Bücher, die man nicht nur ein zweites Mal lesen kann, sondern sogar lesen muß, will man bis zu den letzten Feinheiten vordringen.

Priestley wandelt keine neuen Pfade. Die Kritik[1]) betont wiederholt, daß er sich mit seiner Erzählerfreudigkeit auf der Linie Fielding-Dickens bewegt, an die auch wir uns des öfteren erinnert fühlen konnten. Daß Priestley den eingeschlagenen Weg durchaus bewußt und beabsichtigt geht, entnehmen wir einer Bemerkung in seinen Essays[2]), wo er schreibt: „It (Die Betrachtung eines mit falscher Pracht ausgestatteten Lokales) shatters my syntax and for once I become a really modern writer". Danach will er gar kein moderner Schriftsteller im Sinn der Bewußtseinskunst sein; er bemüht sich vielmehr, alle ausbaufähigen Ansätze seiner großen Vorgänger fortzuentwickeln. Und so haben wir vielleicht auch in ihm, dem noch jungen Autor, — unter Überspringung der extremen Gegenwart — nicht nur ideell, sondern auch formell einen der Männer zu sehen, von denen Fehr voraussagt, daß ihnen die Zukunft des englischen Romans gehört[3]):

> „Zu allen Zeiten ist in der Literatur Englands Niedergang verkündigt worden. Carlyle donnerte und warnte, als England seinen größten Aufstieg nahm. So ist auch die englische Krisenliteratur von heute zu bewerten. Dem in der Mitte stehenden Schrifttum, das wie bei Walpole[4]) aus der englischen Überlieferung heraus sich zu erneuern weiß, dürfte die Zukunft gehören". —

[1]) Besonders bei C. Arns: Literatur und Leben im heutigen England.
[2]) In „At Popular Prices", E. 60
[3]) B. Fehr: Die engl. Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit, S. 82
[4]) H. Walpole und Priestley schrieben gemeinsam den Roman: Farthing Hall.

Literatur-Verzeichnis.

Ausgaben von I. B. Priestley's Werken:

I, for one. London 1923
Figures in Modern Literature. London 1924
The English Comic Characters. London 1925
Fools and Philosophers. London 1925
George Meredith. London 1925
Thomas Love Peacock. London 1927
Benighted. London 1927 (B.)
Adam in Moonshine. London 1930 (A. i. M.)
Angel Pavement. Tauchnitz 1931 (A. P.)
Self-selected Essays. Tauchnitz 1932 (E.)
The English Novel. London 1932 (E. N.)
English Humour. London 1933
Faraway. Tauchnitz 1933 (F.)
The Good Companions. London 1933 (G. C.)
Albert goes through. Leipzig 1934
Wonder Hero. Tauchnitz 1934 (W. H.)
English Journey. Tauchnitz 1935 (E. J.)

Literatur-Angaben.

C. Arns: Literatur und Leben im heutigen England. Leipzig 1933
P. Aronstein: Englische Stilistik. Leipzig und Berlin 1926
— „ —: Englische Wortkunde. Leipzig 1925
I. Badenhausen: Die Sprache Virginia Woolfs. Diss. Marburg 1932
Ch. Bally: Figures de pensée et formes linguistiques. G. R. M. Bd. V u. VI
Baumann: Londinismen, Berlin 1913
G. Curme: A Grammar of the English Language. London 1935
M. Deutschbein: Grammatik der englischen Sprache. Leipzig 1931
— „ —: System der neuenglischen Syntax. Leipzig 1931 (System)
— „ —: Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932 (Stil.)
Deutschbein-Mutschmann-Eicker: Handbuch der englischen Grammatik. Leipzig 1931 (Handbuch)
M. Deutschbein: Literatur-Vorlesung S. S. 1935
— „ —: Literatur-Vorlesung W. S. 1936/37
— „ —: Grammatik-Vorlesung S. S. 1936
W. Dibelius: Englische Romankunst. Berlin 1910
H. Dietze: Das umschreibende do in der neuenglischen Prosa. Diss. Jena 1895
W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig u. Berlin 1921
E. Engel: Deutsche Stilkunst. Wien—Leipzig 1922

B. Fehr: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1923
— „ —: Englische Prosa. Leipzig 1927
— „ —: Die englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit. Leipzig 1930
E. M. Forster: Aspects of the Novel. London 1928
H. W. Fowler: Dictionary of Modern English Usage. Oxford 1926
— „ —: The Concise Oxford Dictionary. Oxford 1929
F. Gamper: Die Sprache George Merediths. Diss. Zürich 1927
H. Friedrich: Gibt es eine intensive Aktionsart im Neuenglischen? Diss. München 1936
R. Hentze: Die proteische Wandlung im „Ulysses" von James Joyce und ihre Spiegelung im Stil. Diss. Marburg 1933
E. Hirth: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig und Berlin 1923
G. Jopp: Die Modifikation des Verbalbegriffs bei Galsworthy. Diss. Marburg 1934
F. Kölver: Beziehung zwischen Charakter und Stil in Shakespeare's Othello. Diss. Marburg 1930
V. Lee: The Handling of Words. London 1922
E. Lerch: Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede („style indirect libre") G. R. M. Bd. VI
Lovet and Hughes: The History of the Novel in England. London 1933
V. Marinoff: Die periphrastische Form des englischen Verbums und ihre Verwendung als Intensivum im modernen Sprachgebrauch. Diss. Halle 1915
Th. A. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901
The Oxford English Dictionary. Oxford 1933 (O. E. D.)
E. Partridge: A Dictionary of Slang and Unconventional English. London 1937
H. Pongs: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927
G. Saintsbury: A History of English Prose Rhythm. London 1912
W. Schneider: Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Leipzig und Berlin 1931
L. Spitzer: Stilstudien. München 1928
F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik. München 1924
L. Thon: Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928
O. Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923
— „ —: Richarda Huch, ein Wort über die Kunst des Erzählens. Leipzig 1916
H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923.

LEBENSLAUF.

Ich bin am 7. Januar 1898 zu Greifswald/Po. geboren, deutscher Staatsangehörigkeit und evangelischen Bekenntnisses. Mein Vater war der im Jahre 1918 verstorbene Generalmajor Georg zur Megede. Meine Mutter ist die Tochter des Geh. Reg.-Rats Dr.-Ing. E. h. Alfred Hausding. Ich besuchte zunächst das Lyzeum in Spandau, Magdeburg und Königsberg/Ostpr. Erst nachdem ich mehrere Jahre als Sekretärin tätig war, entschloß ich mich zum Hochschulstudium. Zu diesem Zweck legte ich am 18. September 1929 die Reifeprüfung einer realgymnasialen Studienanstalt vor dem staatlichen Prüfungsausschuß in Berlin ab und studierte Englisch, Deutsch, Botanik und Zoologie vom W. S. 1929/30 bis S. S. 1930 in Berlin, im W. S. 1930/31 in Innsbruck, vom S. S. 1931 bis W. S. 1931/32 wiederum in Berlin und vom S. S. 1932 ab in Marburg. Hier bestand ich im Juni 1936 das philologische Staatsexamen und am 10. November 1937 die mündliche Doktorprüfung.

Meine akademischen Lehrer waren u. a.: Alverdes, Brandl, Claussen, Dessoir, Deutschbein, Dibelius, Diffené, Hesse, Jaensch, Jensen, Kniep, Köhler, Mattes, Maync, Mitzka, Petersen, W. Schmidt, Spranger, Wagner, Wrede. Ihnen allen — ganz besonders Herrn Professor Deutschbein — schulde ich herzlichen Dank.

Gerda zur Megede.